

EL CONDE DE PEÑAFLOIDA, IMPULSOR DE LA ILUSTRACION MUSICAL EN EL PAIS VASCO

JON BAGÜES

No es fácil, a modo de introducción, presentar una imagen global de este personaje. La simple enumeración de la vida, hechos e influencias de esta personalidad tan importante para el País Vasco, se nos haría demasiado larga. Por ello, nos limitaremos a exponer los fragmentos más importantes de dos escritos que se conservan en el Fondo Prestamero (Vitoria). Dice así uno de ellos escrito en 1785, año del fallecimiento del Conde:

«Don Francisco Xavier Maria de Munive é Ydiaquez, Conde de Peñaflorida nació en la villa de Azcoitia, y fue bautizado en su Yglesia Parroquial de Santa María la Real en 23 de Octubre de 1729.

Fueron sus Padres Don Francisco de Munive y Doña Maria Ygnacia de Ydiaquez, Condes de Peñaflorida y Vecinos de la referida Villa, y Primos Hermanos. [...]

Casó el Conde en 3 de Junio de 1747 en la Villa de Oñate, y se velaron el 17 del mismo mes en la referida villa de Azcoitia con Doña María Josefa de Areizaga è Yrusta, hija lexítima del Baron del Sacro Ymperio Don Josef de Areizaga y Corral [...] y de Doña María Josefa de Yrusta. [...]

Procrearon à Don Manuel, que murió siendo niño, á Don Ramon Maria que murió el año de 1776, habiendo corrido la Europa, Don Antonio de Munive, actual Conde de Peñaflorida undécimo, Ylustre heredero de su Padre, y casado con Doña Josefa Joaquina de Aranguren y Alava en Febrero del presente año de 1785, à Don Juan, a Don Pedro Celestino, que murieron, Don Luis, Don Felix María, Don Xavier, y Don Ygnacio Josef: à Doña María Josefa, casada con Don Josef de Espinosa Vizconde de Garcigrande, Doña María Xaviera, que murió niña, Doña María Ygnacia Religiosa Profesa en el Convento de Recoletas Brigidas de Lasarte, Doña Ana Joaquina casada con Don Josef Verdes Montenegro, Oydor de la Real Chancillería de Valladolid, Doña Anastasia, que murió a los once años de edad, y à Doña Francisca Borja casada con Don Mariano Manso y Samaniego. Los dos hijos inmediatos del Heredero, sirven à S.M. en su Real Armada, y los otros dos están en el Real Seminario Patriótico Bascongado, siendo de notar que en las Carreras, y estudios, que ha dado à sus hijos mayores Don Ramon Maria, y Don Antonio con la idea de proporcionarlos al Real Servicio, del Reyno, y del Pais Bascongado, ha expendido sesenta mil ducados más que menos, y continuando en las más altas ideas con los otros cuatro hijos, le ha cortado Dios su carrera.

Aprendió el Conde las primeras Letras, y la Gramatica en la misma Villa de Azcoytia en el Colegio de los de la extinguida Compañía, y en el año de 1741, pasó a continuar los demás Estudios al Real Seminario de Tolosa de Francia» (1)

(1).- Archivo Provincial de Alava (APA)/ Fondo Prestamero (FP).

El otro escrito nos completará la imagen del Conde desde la faceta de sus actividades:

«El difunto Conde de Peñaflorida Director perpetuo de la Sociedad Bascongada poseia la física, maternáticas, Geografía, historia, humanidad, musica, y Poesia, y las Leies municipales de su Patria y Provincia en cuyo gobierno tuvo siempre considerable influxo.

Fue autor del proyecto de una academia de agricultura, Ciencias, y Artes utiles y comercio en Guipuzcoa, cuio Plan y estatutos presentó en la Junta de Villafranca año de 1763: Este proyecto es el que despues sirbio para la fundación de la Real Sociedad Bascongada de quien fue Director perpetuo, y a todas las demás del Reyno.

Compuso los artículos siguientes del Ensaio que imprimio la Sociedad en Victoria año de 1768.

- 1.º Historia de la Sociedad
- 2.º Discurso preliminar
- 3.º Agricultura practica
- 4.º Plantacion
- 5.º Economia rustica

Es tambien Autor de la Comedia en un acto intitulado: *La tertulia*. Compuso para las fiestas que se celebran [sic] en Bergara a la Beatificación de San Martin de Aguirre una opera y su musica intitulada el *Borracho burlado*: la qual es original sin embargo de que hay otra en francés con el mismo título que nunca vio.

Para las mismas fiestas traduxo otra y su musica intitulada el *Mariscal Ferrant*.

Antes habia traducido y buelto a berso castellano la *Comedia Patelein* de Mr. Palapat.

En las Juntas de Sociedad de 1764 presento un *discurso e instruccion* para la Poesia bascongada con una egloga en prueba de su sistema y principios.

En todas las Juntas Generales de Sociedad presentaba Un *discurso de introduction* à ellas que generalmente se reducen à una exortacion patetica a los Con-socios para el trabajo y desempeño de las obligaciones que tienen contraidas con el publico.

Finalmente puede llamarse Autor, aunque tambien cooperaron los demas Yndibidos de la Sociedad del famoso proyecto de una Escuela patriotica presentado à la Junta general de ella en 1775 en la qual se enseña las primeras letras = Dibuxo = lenguas francesa, italiana, Ynglesa y Alemana = humanidad en que se comprenden la mitologia, retorica, logica, geografia, historia, blason y filosofia moral = fisica experimental, elementos de Agricultura, nociones de la historia natural = Elementos maternaticos, geometria, esfera, y cronologia = Baile, musica y esgrima = Comercio = Chimica = Mineralogia = Metalurgia = Arquitectura publica esto es la civil, la hydraulica, estatica e hidrostática = Agripericia y curso de botanica con aplicación a la Agricultura, medicina y artes = y Politica. Esta escuela tiene hoy el titulo de Real Seminario patriotico bascongado en cuya plantacion, gobierno y policia trabajo incesantemente asi como en la Direccion de la Sociedad lebantandose constantemente al amanecer, y pasando dias enteros sin salir de su escritorio, sino para lo mui preciso» (2).

(2).- APA/FP.

1. LA MUSICA EN EUSKALERRIA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE XABIER MARIA DE MUNIBE

Poco sabemos sobre la música que se hacía en Euskal Herria en 1729. El único trabajo que aborda con seriedad esta época, es el realizado por M. Carmen Rodríguez Suso con el título «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)» (3). En esos primeros años, cuando comienza la educación del Conde, se están formando asimismo en diversos puntos de Euskalerrria, niños que con el correr del tiempo se convertirán en conocidos músicos: Sebastián Albergo (1772-1756) en Navarra, Manuel Gamarra (1723-1791), que tantos trabajos realizara junto al Conde, y Joaquín Oxinaga (1719-1789), en Vizcaya. Estos dos últimos aprendían en la Capilla Musical de Bilbao. Estaban entonces al frente de ella Juan Bautista Inurreta (1689-1753), organista, y Joseph de Zailorda (ca. 1688-1799), Maestro de Capilla. Este último es el verdaderamente importante, como bien señala M. Carmen Rodríguez, ya que tuvo a su cargo la educación de Oxinaga y de Gamarra.

Tenemos por otro lado Aránzazu, lugar de real importancia en el aspecto musical, al menos para Guipúzcoa. En 1730 figura como «Vicario de coro», Fr. Francisco de Belderrain, y entre sus obligaciones se incluía el de la educación musical de los «donados», o niños. En esos años se encuentra como donado Francisco de Ibarzábal (1716), quien pocos años después, en 1739 ya lo era, aparecerá como Maestro de Capilla. No está todavía en Aránzazu, que nosotros sepamos, Larrañaga.

En Vitoria sabemos de la existencia de dos capillas musicales en 1723, pero los datos son escasísimos. Y en Pamplona es de todos conocida la importancia de la Capilla Musical de la Catedral.

¿Qué sabemos sobre la música que se interpretaba en esta época? Por desgracia se nos ha conservado muy poca. La que existe en Aránzazu, Pamplona, y la aparecida últimamente en Labastida y Laguardia. Por otra parte son pocas las obras que datan con seguridad de estas fechas (1725-1740). Lógicamente se trata en su totalidad de música religiosa, tanto litúrgica como no litúrgica (Cantatas, Motetes, Villancicos, etc.).

Tenemos constancia de que al menos en Bilbao existía la inquietud por conocer la música que se hacía fuera del país, ya que en 1730 Joseph de Zailorda pide permiso para ir a Madrid (4). Al decir de M. Carmen Rodríguez este dato puede significar una de las vías de entrada del llamado estilo de Scarlatti en el País Vasco.

Todas estas noticias nos reflejan que la música en el País Vasco tiene su desarrollo de una manera casi exclusiva en el seno de la Iglesia. No sabemos

(3).- *Revista de Musicología*. Madrid, v. VI, 1983, 1-2, p. 457-489.

(4).- *Ibidem*, p. 472.

nada acerca de si las casas nobiliarias ejercían o no algún tipo de actividad musical en esta época.

Por otra parte, no parece que floreciera el teatro público. Dejando a un lado la actividad de la Casa de Comedias de Pamplona, es cierto lo que escribe Luis M. Areta

«En el país vasco se habían representado desde tiempos remotos pastorales y mascaradas, de las que se tiene conocimiento a través de algunas que han llegado hasta nuestros días y de varios indicios que nos permiten afirmar su existencia. Pero sin duda, debido a las rigurosas disposiciones del Concilio de Trento, se produjo un corte brusco a partir del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XVIII, ya que no se observa ningún rastro de dichas obras.

El país, eminentemente rural y de poblaciones de escaso vecindario, no era propicio para que floreciera un teatro de ciudad. Las compañías que recorrían los pueblos de la Península no debieron de adentrarse en esta región por la barrera que representaba la diferencia de idioma. Ya vimos anteriormente cómo las autoridades eclesiásticas prohibían toda clase de representación, por todo lo cual podemos afirmar que el país vasco en general careció de teatro durante muchos años» (5).

2. LA EDUCACION MUSICAL DEL CONDE

No es gran cosa lo que sabemos acerca de este tema. Los datos que figuran en el *Elogio...* de 1785 son prácticamente los únicos:

«Las grandes cualidades que cupieron en suerte à mi amigo fueron, nacimiento muy ilustre: haciendas muy pingües respecto a su país: cuerpo sano, robusto, bien organizado, corazon blando y anchuroso: cabeza firme y armónica. La llamo armónica porque es cosa sabida é incontestable, que antes que à decir ayta y ama (que son las primeras palabras que se pronuncian por estos países) aprendió a entonar las canciones y zorcicos conque le arrullaba su nutriz» (6).

(5).- ARETA, Luis María, *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* (Vitoria: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1976), p. 155.

(6).- «Elogio de Don Xavier Maria de Munive Idiaquez, Conde de Peñaflorida» en *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la villa de Vergarapor Julio de 1785* (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1786), p. 33-66.

No se sabe con certeza quién es el autor. Durante años se pensó y escribió que se trataba de Vicente María Santibañez. Y había razones para creerlo. En el Registro de Juntas de Institución conservado en el APA/FP (día 16 de febrero de 1785), se lee lo siguiente: «Que se encargue al Profesor Santibañez un elogio del mismo Am.º Difunto [Peñaflorida] y que estos trabajos [el otro era un cuadro encargado al pintor Paret] estén hechos para el tiempo de la proxima Junta General». Aunque lo hubiera realizado, parece difícil que el texto del *Elogio* impreso en los Extractos fuera de su pluma, como ha quedado argumentado por Julio de Urquijo en su trabajo «Santiváñez, el afrancesado. ¿Quién fue el autor del Elogio al Conde de Peñaflorida?». Parece más segura la hipótesis de Urquijo de que fuera el Marqués de Narros el autor de dicho trabajo.

A estos datos, que ciertamente no nos aclaran demasiado, hemos de añadir los escritos con ocasión de la creación de la ópera *El Borracho burlado*:

«Sin más principios de música que unas ligeras lecciones de violín que tomo en el Seminario de Tolosa, compone su opera...» (7).

Ha quedado indicado que los primeros estudios los hizo el Conde en Azcoitia, en el Colegio de los Jesuitas. Las materias que se enseñaban en él eran «las primeras letras y la gramática». En 1741 pasa a continuar sus estudios en el «Real Seminario de Tolosa de Francia» durante cuatro años. Cuando vuelve a su país natal cuenta con 18 años.

Hasta el momento no hemos podido saber qué nivel de enseñanza musical era el que se impartía en Toulouse. Es probable que aunque fuera el Conde sin ningún bagaje musical, volviera de allí con un conocimiento básico de la música. Pero no creo que sea demasiado suponer el que saliera del país vasco con alguna mínima noción de ella (8). También en este punto se hace preciso esperar a la aparición de nuevas pruebas.

Queda claro de todas maneras que en esos cuatro años la afición musical del Conde evoluciona, se afianza y sobre todo se orienta, o dicho de otra manera, la música desarrollada por él y en su entorno más adelante, tiene como una de sus principales influencias la francesa. Es más, la mayor parte de las partituras que utilizaban Peñaflorida y sus allegados provenían directamente de Francia, a través de Bayona.

3. XAVIER M.^a DE MUNIBE AL VOLVER AL PAIS VASCO

3.1. Peñaflorida y la música en Azcoitia

Hacia el otoño del año 1746 muere el padre de Peñaflorida, obligándole a regresar al País Vasco. Unos meses más tarde, el día 3 de junio de 1747 se casa en Oñate con María Josefa de Areizaga e Irusta. Tiene Xavier M.^a de Munibe 17 años, y según leemos en el *Elogio*,

«Ya tenemos a nuestro Conde llenando perfectamente las obligaciones del hijo más tierno y obediente, y las del fiel y cariñoso esposo. Ya vá á entrar en los cargos de Villa y Provincia: eligenle Alcalde, le nombran Diputado general, admite con gusto y aprecio estos empléos, se esmera en desempeñarlos, y logra la estimación y el amor de todos. Revive el pequeño pueblo de Azcoytia, y se anima: nuestro Conde presencia y regenta todas las funciones, asi en el Templo, como en

(7).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p. 42.

(8).- En el «Elogio de Don Xavier...», p. 35 se lee lo siguiente: «En su casa aprendía las costumbres y los modales de caballero», y es sabido que entre estos últimos figuraban habitualmente la música y la danza.

la plaza. En la Iglesia se le vé delante del facistol rodeado de todo el cabildo, llevando el compás, y cantando las misas y arietas que ha compuesto él mismo. Se le vé en la plaza instruyendo al tamboritero, y haciéndole tocar zorricos y contrapases de su composición» (9).

Julio de Urquijo (10) nos señala que hasta 1767 vivió el Conde de Peñaflores en Azcoitia levantando su casa en la primavera de 1768 para trasladarse a Vergara. No es difícil pensar que en esos veinte largos años se convirtiera el Conde en el Centro de la vida musical de Azcoitia. Son probablemente de estos años las composiciones que aún hoy en día se cantan, aunque retocados, en Azcoitia, el *Irtén ezazu* y el *Via crucis, o Calvarioco Estacioac*, cuya letra compusiera Agustín de Cardaveraz. Las acciones y principales movimientos del Conde tenían su contrapartida musical. Así el 21 de diciembre de 1756, y de resultados de un viaje, se pagan entre otras cantidades,

«... dos /pesetas/ a los tamboriteros quando llegamos a Vergara y tres quando salimos...» (11).

Por otra parte:

«En Azcoitia, como en casi todos los demas pueblos de Guipúzcoa y Vizcaya, habia de noche tertulias en las casas de Villa, y acudían à ellas la mayor parte de caballeros y clérigos utiles: se jugaba, se bebía, se comía, se parlaba, y cada uno se retiraba á su casa con la esperanza de volver la noche inmediata á la misma distribución. Por el año de 48 habian tomado ya una forma mas elegante estas asambleas nocturnas. La tertulia de juego y merendonas se transformó en Junta Academica compuesta de varios caballeros y algunos clérigos despejados y estudios. Por medio de unos reglamentos sencillos se habían fijado la hora y el paraje á la concurrencia, su duración y distribución del tiempo. Las noches de los lunes se hablaba solamente de matemáticas: los martes de física: miercoles se leía historia, y traducciones de los Academicos tertulianos: los jueves una musica pequeña, ó un concierto bastante bien ordenado: los viernes geografia: sábado, conversación sobre los asuntos del tiempo: domingo, música» (12).

Entre los caballeros ilustrados de este círculo hay dos nombres que interesa resaltar: Joaquín M.^a de Eguía, Marqués de Narros, y Manuel Ignacio de Altuna. El primero estuvo estrechamente unido a Peñaflores en las principales acciones que éste realizara en su vida. Fue, entre otros cargos, Secretario perpetuo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. El segundo, Altuna, no conoció la Sociedad, ya que murió el año 1762. Pero pensamos que en lo relativo a la música tuvo más influencia que el primero, a juzgar por los datos. Altuna realizó a partir de 1740 un largo viaje a Italia, y el año 1744 trabó conocimiento con Jean Jacques Rousseau en Venecia. Al comentar don Julio de Urquijo esta relación dice lo siguiente:

«Altuna conoció al ginebrino, en Venecia, en 1743 ó 1744, y la causa ocasional de su amistad con él no fué la filosofía, sino la afición de ambos á la música. Don

(9).- «Elogio de Don Xavier...» op.cit., p. 38.

(10).- URQUIJO, Julio de, *Los Amigos del País (según curtas y otros documentos inéditos del XVIII)*, (San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1929), p. 23.

(11).- Archivo de los Condes de Peñaflores. Caja CIII, leg. 2348.

(12).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p. 38-39.

Manuel Ignacio viajaba por Italia, dedicado al estudio de las bellas artes, y Rousseau, en aquella época, comenzaba á darse á conocer por su *Dissertation sur la musique moderne y su Projet concernant de nouveaux signes pour la notation musicale.*» (13).

Aunque la música no tuviera en esta relación la importancia que le atribuye Urquijo, es claro que al volver Altuna a Azcoitia, traía consigo noticias de la música de Rousseau, de sus teorías musicales y de la música tanto italiana como francesa. Y es de suponer asimismo que figurara Altuna en las reuniones antes señaladas de 1748.

Existen razones para destacar a Peñaflorida, Narros y Altuna del resto de los miembros de aquel círculo. Componen el llamado «Triunvirato de Azcoitia», en una polémica entrecruzada los años 1758 y 1759. En una de las cartas escritas por Peñaflorida al P. Isla, le señala a éste la fuente de su conocimiento, así como sus materias preferidas:

«es verdad que he gustado siempre de la lectura; pero tan lejos de oler a estudio que ha sido sin sujeción, método... picando aquí y allí... La mesa de mi gabinete suele estar sembrada de libros ascéticos, poéticos, físicos, músicos, morales y romanescos» (14).

3.2. Peñaflorida en la Corte

Otro de los aspectos que tienen importancia a la hora de valorar la actividad musical del Conde, es su relación con la Corte de Madrid. En mi opinión la existencia de elementos que pudiéramos llamar «castizos» en la música de Peñaflorida, tiene su principal antecedente en la música que se desarrollaba por esas fechas en Madrid. Para aclarar debidamente este punto, echamos en falta la existencia de una completa biografía de Peñaflorida. Pero por ahora veamos lo que nos dice el *Elogio* sobre este tema de las estancias de Madrid:

«... trataba el Ministerio de algunas reformas en las Provincias esentas, y la de Guipúzcoa se apresuró á nombrar por defensor à Peñaflorida, que pasó á la Corte inmediatamente. Quatro años estuvo de diputado en ella, junto con su cuñado el Baron de Areyzaga...» (15).

(13).- URQUIJO, Julio de, *Menéndez Pelayo y los Caballeritos de Azcoitia* (San Sebastián: publicación de la revista Euskalerriaren Alde 1925), p. 125. En la p. 126 el mismo Urquijo escribe lo siguiente: «Jules Lemaitre advierte, y esto confirma lo que he dicho más arriba, que, hasta 1749, las ambiciones del ginebrino son puramente musicales y literarias». Y en la p. 31, cita el siguiente fragmento de «Les Confessions» de Rousseau: «...il y en avoit [tiempo] pour la réflexion, pour la conversation, pour l'office, pour Locke, pour le rosaire, pour les visites, pour la musique, pour la peinture». No sabemos si Urquijo llegó a disponer de alguna prueba más concreta.

(14).- ALTUBE, Gregorio de, *El Excelentísimo Señor D. Xavier María de Munibe, Conde de Peñaflorida* (San Sebastián: Nueva Editorial, 1932), p. 50.

(15).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p.41.

Leandro de Silván señala que el año 1758 fue Diputado a Cortes (16). Es muy probable que sus estancias fuesen temporales, ya que así se comprenden mejor datos como el siguiente:

1759, febrero,

«Yt. catorce rs. por el porte de un cajón que se embio a Madrid con los Violines» (17).

Continúan de la siguiente manera las escuetas notas que se conservan en el Archivo de los Condes de Peñafiorida:

1759, junio, 28,

«Ytt. diez y seis reales que este mismo dia pague â Pepe Botica por los alquileres de dos dias que con su Caballeria me acompaño este dia que fui hasta Salinas â salir al encuentro a los Señores Conde y dn. Martin que venian de Madrid.

Ytt. ocho reales que di a los taboriteros [sic] de Mondragon.

Ytt. otros ocho reales a los de Bergara [...]

Ytt. dos pesetas a los taboriteros de esta villa.

Ytt. otras dos a Marcos el Carnicero que saco un Bui [sic] con sog a al otro dia que llegaron dichos señores.

Ytt. veinte reales â los Balencianos» (18).

3.3. Relaciones con el Santuario de Aránzazu

La cita de Aránzazu es necesaria si queremos comprender las actividades musicales del Conde en su contexto. A pesar de que no son muchos los datos existentes, revelan de alguna manera una continuidad en las relaciones. Sin que conste fecha, son dos las obras del Conde que se conservan en el antiguo archivo musical de Aránzazu: el *Duo al Nacimiento*, y los *Pasos de la Pasión* (19).

En el mismo archivo, y con la signatura Ms. 368-I se conserva un «*Stabat Mater Dolorosa* a Solo» de José Plá; en la última página del manuscrito se lee lo siguiente:

«En el Año de 1756. Compuso en Musica / Dn. Joseph Plá, el menor, y en este Año /lo canto el Sr. Conde de Peñafiorida / en este de la Madre de Dios de Aranzazu / Oyendole toda la Comunidad con mucho gusto» (20).

(16).- SILVAN, Leandro, *La vida y obra del Conde de Peñafiorida*. (San Sebastián: Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 1971), p. 16.

(17).- Archivo de los Condes de Peñafiorida, Caja CIII, leg. 2348.

(18).- Ibidem.

(19).- BAGUES, Jon, *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu* (San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979). La segunda obra figura entre los anónimos, ya que al realizar el catálogo desconocíamos que pudiera ser de Peñafiorida. Su signatura es Ms. 847. La primera se conserva en el Archivo P. Donostia, de Lecároz, aunque originalmente se encontraba en Aránzazu, tal y como el mismo P. Donostia nos lo señala (ver *Música y músicos en el País Vasco*. San Sebastián, 1951, p. 76).

(20).- BAGUES, Jon. *Catálogo* op.cit., p. 161.

En dicha fecha cuenta el Conde con 27 años, y sabemos que se encontraban en Aránzazu los siguientes músicos: Fr. José de Larrañaga y Fr. Agustín de Echeverría (Fr. Fernando de Eguiguren figura como donado, no teniendo más que trece años, y los hermanos Sostoa toman el hábito en Aránzazu en 1764).

En 1764 la Capilla Musical de Aránzazu toma parte en las fiestas que se celebran en Bergara los días 4 y 5 de febrero, y posteriormente del 10 al 14 de octubre. De ellas surgirá la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

El músico que más destaca de entre los existentes esta época en Aránzazu es Larrañaga. Aparece como Socio «Agregado» en las listas de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País desde al año 1766 y toma parte en sus comisiones al menos, que sepamos nosotros, en 1769 (2 reuniones) y en 1775 (3 reuniones). Es probable quizá que en alguna de ellas presentara el siguiente trabajo:

«Comisión 2.^a tomo 3. Numero 68 / Musica / Noticias De su codigo / de / Mr. Ramiau [sic] por el Pe. /Larrañaga» (21).

3.4. La música en la vida privada de Peñaflorida

Han quedado indicados, y es de esperar que aún aparezcan más, datos relativos al lugar e importancia que Peñaflorida concede en su vida a la música. Tenemos constancia de la presencia de la música en momentos dichosos y en desafortunados:

1756, diciembre, 29

«Yt pario este dia mi Señora la Condesa y en el Bautismo del Niño di al Sacristan como se acostumbra una peseta [. .]

Yt. dos reales al que alzaba los fuelles del Organo mientras se bautizaba el Niño [...]

Yt. treinta y dos reales a los tamboriteros...» (22)

1757, enero, 17

«Yt diez y seis reales que este mismo dia pague por las hachas y velas que se gastaron en el entierro del Niño» (23)

1757, enero, 24

«Yt. noventa y seis reales y ocho maravedis que el dia veinte y quatro pague al Mayordomo del Cavildo por el entierro del Niño para distribuirlos de esta forma: sesenta y quatro reales a ocho sacerdotes, quatro al Subdiacono, ocho al Organista, quatro al Mayordomo, uno al semanero, dos a un Estudiante, ocho a las Seroras, quatro a los Acolitos, y diez quartos y medio al enterrador» (24).

(21).- APA/FP.

(22).- Archivo de los Condes de Peñaflorida. Caja CIII, leg. 2348.

(23).- Ibidem.

(24).- Ibidem.

Unos años más tarde, en 1772 su tío Gaspar de Munibe, Marqués de Valdelirios, le escribe desde Madrid una carta en la que le comenta la llegada a la corte de Vicente Lili:

«Su viaje ha sido de muchos días por detenciones que ha hecho en el camino por lo que ignoraba el feliz parto que tubo Maria Pepa a cuiá noticia le añadi la de que ella misma era la nodriza de su hijo y tan robusta que después de haber asistido a una fiesta de toros, cantó dos arias en una Academia que proporcionó este motivo» (25).

Fuera del círculo familiar el elemento musical aparece también repetidas veces, y como ejemplo, podemos leer lo siguiente en una carta enviada al Conde por Ignacio Luis de Aguirre, Ministro de la Real Audiencia en Sevilla:

«Sevilla 10 de Octubre de 72:
Am.º Xavier M.ª no puedo darte gracias por la prontitud con que me remites los Zorcicos, pero te agradezco el que vengan; con las mismas interesadas era un asumpto de zumba, i quando se hablaba de algun encargo, io mismo citaba tu diligencia i la mia» (26).

Otras veces en vez de ser el tema la petición de partituras, lo es el de los instrumentos; así en 1769, después de haber utilizado un «Biolon» perteneciente a su amigo, Pedro Jacinto de Alava, le escribe el Conde a éste, con la intención de quedarse con él (27).

4. CREACION DE LA SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS. LA MUSICA DE LA MANO DE MUNIBE.

Antes de entrar en el tema, creemos necesario exponer, aunque brevemente, los objetivos y las circunstancias en las que fue creada la que más adelante se llamó *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Dice así el primer punto de los estatutos de 1765:

«El objeto de esta Sociedad es el de cultivar la inclinacion y el gusto de la Nación Bascongada acia las Ciencias, bellas letras, y Artes: corregir, y pulir sus costumbres: desterrar el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias: y estrechar mas la union de las tres Provincias Bascongadas de Alaba, Vizcaya y Guipuzcoa» (28).

(25).- *Colección de documentos inéditos para la historia de Guipúzcoa. Fascículo dedicado a las conmemoraciones centenarias de la fundación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. (San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1965), p. 17.

Mari Pepa es la Condesa de Peñaflorida, y al niño se le nombra en una carta posterior como «Inacho».

(26).- Biblioteca de la Diputación Foral de Guipúzcoa. Fondo Urquijo. Manuscrito.

(27).- APA/FP. Epistolario. Caja I. Alava, Pedro Jacinto.

(28).- *Estatutos de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, según el Acuerdo de sus Juntas de Vitoria por Abril de 1765*. (San Sebastián: Lorenzo Joseph de Riesgo, [s.a.]), p. 1.

Antes de que fuera fundada la Sociedad, según se ha visto antes presentó el Conde para Guipúzcoa un *Plan de una Sociedad Economica o Academia de Agricultura, Ciencias y Artes utiles, y Comercio* en las Juntas Generales de la Provincia celebradas en Villafranca el año 1763 (29). Al no prosperar dicho proyecto, aprovecha las famosas fiestas que prepara la villa de Vergara en 1764, para proponer a los principales caballeros de las tres provincias la creación de la Sociedad, siendo ésta una realidad en diciembre del mismo año.

4.1. Presencia de la música en la creación de la Sociedad

No creo que fuera una casualidad la afición y el movimiento musical que, principalmente en el campo teatral, existe en torno al núcleo de Peñaflorida el año 1764. Pienso que el esfuerzo y dedicación requeridos por el montaje de las operas representadas estaban perfectamente medidos en función de sus consecuencias. Pero veamos cómo sucedieron los acontecimientos:

«El 3 de Febrero del año de 64 fui a Vergara en compañía del Conde de Peñaflorida y otros [escribe Pedro Valentin de Mugártegui], a las funciones de San Martin de Aguirre, y volví el día 8. Los siete dias siguientes tuvimos una bella orquesta compuesta del Conde, Rocaverde, Gamarra, Sordel y Mazarredo, y cantaron varias arias y sainetes las tres hijas del Conde, las dos hermanas Ansoategui, la Gertrudis Ozaeta, el sobrinito de Gamarra y nuestro organista... El 4 de Junio fui a Azcoitia con el organista Marcos á los ensayos de óperas y tragedias y volví el 9 del mismo, en compañía de don Felix Maria de Samaniego á pasar por las Pascuas. El 13 del mismo pasamos a Azcoitia a continuar los ensayos hasta el 2 de Julio y los cinco dias siguientes de Juntas, en los que representamos la tragedia de Metastasio, intitulada *La Clemencia de Tito*, traducida por don Joaquin Maria de Eguia y las dos óperas cómicas bufas intituladas *El Mariscal en su Fragua* y el *Borracho Burlado*, la primera traducida del francés y la segunda compuesta y puesta en música por don Xavier Maria de Munive, Conde de Peñaflorida. Los actores de la tragedia fueron: el Conde de Peñaflorida, don Joaquin Maria de Eguia, don Félix Maria de Samaniego y don Pedro Valentin de Mugártegui. Las actrices doña Maria Josepha y doña Ignacia de Munive. Los actores de las operas fueron: El Conde de Peñaflorida, don Félix Maria de Samaniego, don Pedro Valentin de Mugártegui, Marcos Recalde y Xavier de Echevarria. Las actrices, doña Maria Josepha de Munive y Marianita Balzola... El 2 de Septiembre fui a las famosas fiestas de Vergara, que empezaron el día 10 y se concluyeron el 15: hubo funciones de Iglesia, cucañas, tres corridas, dos de Castilla y una de Navarra, hermosos fuegos, carro triunfal, parejas, bella iluminación y las dos famosas operas *El Mariscal Ferrant* (sic) y *El Borracho Burlado*, que las representamos los mismos actores que en Azcoitia menos Mari Pepa, en cuyo lugar entró la Gertrudis Ozaeta» (30).

(29) .- *Plan de una Sociedad económica o Academia de Agricultura, Ciencias y artes utiles y comercio, adaptado a las circunstancias, y Economía Particular de la M. N. y M. L. Provincia de Guipuzcoa*. APA/FP. Manuscrito.

(30).- URQUIJO, Julio de. *Menéndez Pelayo* op.cit. p. 44.

4.2. Música y teatro.

No es éste el lugar idóneo para analizar las relaciones de la Sociedad Bascongada con la música teatral. Tampoco para ver el lugar que ocupaba ésta en sus estatutos. Lo que nos importa en este momento es señalar la importancia que tuvo Peñafloreda en el desarrollo de estos temas.

Hemos visto la presencia de la música en el nacimiento de la Sociedad. En el momento en que el que se reunen los promotores para discutir los estatutos, y según nos cuenta el propio Conde:

«Todos convinieron desde luego, en que el obgeto de la Sociedd serian las ciencias, bellas letras y Artes, y que para promoverlas con suceso, heran necesarias anuales Asambleas para las quales admitieron estos principios: 1.º Que hera precisa una onesta diversion para el tiempo en que se juntasen tantos caballeros en un lugar. 2.º que no se podía escojer otra mas amena, ni mas util, que la del teatro. 3.º Que para que correspondiese lo sopno [sic] a lo deleitable jamas se presentaria pieza, que no fuese mui correcta, no solo en la substancia de su disposicion, sino en el modo de executarla. 4.º Que por tanto debía ser uno de los objetos de la Sociedad corregir el teatro de modo que fuese escuela de virtud y no del vicio. 5.º Que ocupando esta diversion las noches, se dedicarian los dias al cultivo de las ciencias, bellas letras y Artes» (31).

Creemos importante aclarar qué es lo que entiende Peñafloreda por el término «teatro»:

«Hasta aqui he considerado al teatro, solo como desnudo de los horrores con que le oprimen; y quienes le han visto correcto, habran experimentado las utiles impresiones que dexa, y la hermosa amenidad con que embelesa. El instruye y el deleita: el junta en si la vella parte de la Musica, que es tan apetecible, el hace horrible al vicio, y hermosa a la virtud..» (32).

Es decir, cuando se habla en esta época de teatro, en no pocas ocasiones hemos de entender teatro musical, término que en la actualidad limitamos la mayoría de las veces a la ópera y a la zarzuela, un tanto simplistamente.

4.3. La Música en los Estatutos de la Sociedad

Teniendo en cuenta las aficiones del Conde, era normal que la música tuviera su lugar en los estatutos de la Sociedad. Así, en los Estatutos aprobados en 1765, se señala lo siguiente para las «Juntas Generales» que se debían celebrar todos los años:

«Estos dias tendran los Amigos sus sesiones por la mañana, en las que se examinarán todas las obras nuevas, que cada cual presentase, y cada sesion de éstas ha de ser á lo menos de hora y media. Las noches se destinarán á cultivar la Musica, ó la Poesia Dramatica, logrando por este medio el que ni aun en las diversiones se distraigan los Amigos de su instituto» (33).

(31).- PEÑAFLORED, Conde de. «Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais» en *Revue Internationale des Etudes Basques*. Paris, XXI, 1930, p. 323.

(32).- Ibidem, p. 326.

(33).- *Estatutos de la Sociedad...*, op.cit., p. 10-11. Evidentemente la música tiene un tratamiento más extenso que el citado, tanto en estos Estatutos como, y sobre todo, en los aprobados en 1773. Su estudio y análisis quedan para una posterior ocasión.

4.4. La Música en el terreno de la Ciencia

Ha quedado señalado que el Conde de Peñafloida en su calidad de Director de la Sociedad, estaba encargado del Discurso de Introducción de las Juntas Generales que se celebraban cada año. Son ellos un fiel exponente de la afición del Conde por la música, y sobre todo, del lugar que le concede en el terreno científico.

Es curioso señalar, por otro lado, que la mayor parte de las noticias y trabajos referidos a la música aparecen en los primeros años de la Sociedad.

El día 7 de febrero de 1765 lee Peñafloida el «Discurso Preliminar» de las Juntas Generales y al referirse a la utilidad en el estudio de las ciencias y de las letras dice así:

«La Musica Arte encantadora, que mueve á su arbitrio los efectos del corazon humano, mostrará sus mas gratas modulaciones, enseñara sus mas armoniosas consonancias, manifestará sus mas delicados y ocultos primores y demostrara, que si los maravillosos efectos que nos cuenta de ella la Antigüedad, nos parecen increíbles, es porque ignoramos hasta donde puede llegar su perfeccion, de que impresion son capaces nuestros organos aguzados con un largo exercicio, y lo que puede influir en nuestra imaginación. Y finalmente [antes ha hablado de la Poesía] la Escultura, la Pintura, y todas las demas Artes tendran igual entrada en la Sociedad, y todas han de ser objeto y ocupación de los Individuos de ella» (34).

Una semana más tarde, el día 14 de febrero lee otro trabajo «sobre las ciencias en general y la obligacion particular que tienen los Nobles de dedicarse a ellas»; queda claro en él las relaciones de la Música con el resto de las bellas artes y las ciencias:

«Dividi despues las Artes en tres clases. Las Mecanicas, que nacieron de las necesidades del hombre: las Vellas Artes, efecto de la alegria y satisfaccion que acarrear la abundancia y la tranquilidad: y en la tercera las que nacieron de la necesidad y perficionó el gusto y participan asi de lo agradable y necesario [...]. El ingenio debe imitar la naturaleza y satisfacer al gusto en la eleccion y disposicion de sus partes.

Apliqué después estos principios a la Arquitectura, a la Pintura, a la Música, y a la Poesía, y pasando a demostrar el estrecho vinculo de las artes y las ciencias, mostré la dependencia que tienen las primeras de las segundas porque estas purificando el gusto prestan medio para la execucion...» (35).

No obstante, el discurso que tiene mayor importancia para la música es el realizado en 1766 con el nombre de *Discurso sobre la crítica*. Emplea en él ejemplos musicales en varios momentos, así cuando habla de la «imitación de la bella naturaleza» o de la propiedad (36). Señalando la civilización grie-

(34).- *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais: Año 1766. Dedicado al Rey N. Señor*. (Vitoria: Tomás de Robles, 1768), p. 15.

(35).- PEÑAFLOIDA, Conde de. «Historia de la Sociedad...», opcit., XXII, p.479.

(36).- PEÑAFLOIDA, Conde de. *Crítica /Juntas de Vitoria /Discurso sobre la Crítica / N. 50 / Peñafloida / Año de 1766*. APA/FP, F. 27 v.º

«...deven disonar un Poema heroico lleno de pensamientos comunes, expresiones bajas, y agudezas pueriles: y una Egloga de estilo pomposo, de maximas heroicas y de conceptos elevados; pues esto es, como dice un autor celebre, tocar la zampoña en aquel, resonar el clarin de ésta (Esai sur l'beau (Ensaio sobre lo bello del Pe. Andres Jesuita), p. (109))».

ga como modélica, cita también a la música (37). Y al final del discurso es cuando hace una especie de declaración de principios con respecto al objetivo y utilidad de la música:

«No sólo mezcla vuestro instituto, según el consejo de Horacio, lo agradable con lo útil, juntando lo abstracto de Las Ciencias Mathematicas con lo ameno de las buenas letras; y lo humilde de las Artes necesarias con lo divertido de las Bellas Letras; sino que aun pasa a hacer util lo que por si es meramente agradable. La Musica aquel arte encantadora de quien nos cuenta portentos la antigüedad no havia pasado hasta aqui los limites de lo agradable: A ésta Sociedad estaba reservado el ascenderla à las clase de *util*. El uso que hace de ella en las noches de sus juntas haciendola exercitar à sus Yindividuos proporcionandoles las piezas mas escogidas, y tomando las mas savias, y prudentes disposiciones para evitar el menor desorden en las concurrencias, las hace justamente subir à esta esfera, y à vosotros acrehedores à aquel bello elogio que hace el Pe. Andres Jesuita à ciertos Ciudadanos de Francia, que establecieron un Concierto mui semejante à las Academias musicas de nuestra Sociedad» (38).

Por otra parte tiene su importancia el detalle de que, entre las cuatro comisiones en que se dividían los miembros de la Sociedad, Peñafloreda ocupaba lugar en la 2.^a, «Comision de Ciencias y Artes útiles», siendo ésta la que acogió la mayoría de los trabajos musicales científicamente tratados.

4.5. Detalles de la práctica musical

Ya se han señalado los actos musicales celebrados en 1764, año del nacimiento de la sociedad, tanto en Azcoitia como en Vergara. Queda clara también la presencia de la práctica musical en la vida de la Sociedad.

No son con todo, muy abundantes los datos que testifiquen la presencia e importancia del Conde en la práctica musical, si bien estamos aún a la espera de nuevos datos. Por ahora sabemos que el Conde se ocupaba personalmente de las actividades musicales. Como ejemplo he aquí lo que le escriben en septiembre de 1771, acerca de los actos que se debían celebrar en las Juntas Generales:

«Para el arreglo de el concierto puedes decir à Rocaberde que tiene aquí tres Biolines decentes un flauta y dos trompas à mas de Quintana que es regular venga con Samaniego. Quiero que me digas que se decretó sobre la concurrencia a estas funciones especialmente de Señoras y tambien si es necesario imprimir esquelas de combite embiandome en tal caso un ejemplar» (39).

(37).- Ibidem, f. 8:

«Fixemos la vista en la Grecia aquella célebre Nacion de la Antigüedad la primera que despues de los Egipcios se haia esmerado en cultivar las Ciencias, y las Artes, y veremos florecer la Filosofia, las Matematicas, la Medicina, la Elocuencia, la Poesia, La Musica, la Architectura, la Esculptura, y la Pintura; y que llegó à tener en ellas à aquellos grandes hombres cuos nombres seran siempre celebres en la historia de las Ciencias, y Artes».

Este discurso está reproducido por el Sr. Areta en su citada *Obra literaria...*, p. 371-408.

(38).- Ibidem, f. 45v.-47.

(39).- APA/FP. Epistolario. Caja I. Alava, Pedro Jacinto.

Hemos hablado ya del tema del teatro y la Sociedad. A simple vista, y en base a ciertos datos, parece que el teatro desaparece de la Sociedad en sus primeros años. Sin embargo hay noticias que ponen en duda dicha idea. En 1779, el militar inglés e ilustre viajero Alexander Jardine visita Vergara en un viaje efectuado por la cornisa cantábrica. En sus memorias posteriormente publicadas escribe lo siguiente:

«Cuando visitéis esta region; quisiera que os detuviéseis un poco en Vergara, Allí encontraréis, estoy seguro, amplia compensación por el tiempo y el esfuerzo empleados en cruzar las montañas que a ella conducen. Este buen Conde [Peñaflorida] ha transformado a esta gente en amantes de la música. Ahora traducen y ponen entre ellos en escena óperas italianas, desempeñando muy tolerablemente todos los papeles, tanto en el escenario como en la orquesta» (40).

Dos años posterior a éste tenemos otro dato. El año 1781, y por una carta ya conocida (41) sabemos que el Conde de Peñaflorida le escribe a Tomás de Iriarte pidiéndole la zarzuela titulada *La Espigadera*. No está claro si el destino era para la Sociedad, el Seminario, o su uso privado, ya que en la respuesta de Iriarte leemos:

«celebraré que logre Vm. el fin de que su Tertulia se divierta con la celebración de la consabida Zarzuela».

Ciertamente más bien parece referirse aun uso privado, aunque es difícil asegurarlo. De todas formas, si bien el teatro tuvo que reducir su presencia oficial en la Sociedad, es claro que conservaban viva la afición y se continuaba con su práctica a niveles privados.

5. EL SEMINARIO DE VERGARA. MUSICA Y EDUCACION.

En 1775 abre sus puertas oficialmente el Real Seminario Patriótico de Vergara. Pero ello no quiere decir que los Amigos del País no se preocuparan anteriormente de la educación.

5.1. La música en la educación de la juventud antes de crearse el Seminario de Vergara

Ya en los primeros años de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País se planteó el tema de la formación de la juventud. Dicen así los *Extractos* del año 1777:

«Desde estas juntas [las celebradas en Marquina el año 1767] se empezó a tomar el objeto de la educación de los jóvenes por uno de los mas esenciales de la

(40).- SANTOYO, Julio César. «Un elogio inglés del Conde de Peñaflorida /1779/», en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, XXXVI, cuad. 1,2,3 y 4.º, 1980, p. 238.

(41).- URQUIJO, Julio de, *Menéndez Pelayo...*, op.cit., p. 108. Está reproducida asimismo en PALACIOS, Emilio: «Actividad literaria del Conde de Peñaflorida. El Carnaval», en *Boletín de la Institución «Sancho el Sabio»*. Vitoria, XVIII, 1974, p. 522.

Sociedad: y con la casualidad de haberse juntado en Vergara el número de siete Alumnos, se estableció entre los Amigos de Guipuzcoa una escuela particular, en donde alternando por horas, daban los mismos socios lecciones de aritmética, álgebra, geometría, geografía, historia, lenguas latina y francesa, y habilidades de música, bayle y florete» (42).

La enseñanza de esas tres «habilidades» en los planes de formación de la época no es nada nuevo. Sin embargo pensamos que con la figura del Conde en medio, la música tendría un tratamiento especial, según se puede deducir de los siguientes datos.

5.2. El Conde de Peñaflorida y la educación musical de sus hijos

También en este tema son escasos los datos. Suficientes sin embargo para consignar la inquietud del Conde. En diciembre de 1769, y siendo tema el gran viaje de su hijo Ramon María, escribe el Conde al futuro tutor de su hijo, abate Clavier, señalándole las materias que debía aprender Ramon («Phisica, Historia Natural y Matemáticas»):

«Ultimamente deseo que continúe en tomar lección de violonchelo de que tiene ya algunos principios: y me parece que también le convendrá volver por algunos meses a tomar lección de baile aunque no es mi intención el que salga sobresaliente en habilidad» (43).

Tal parece que aunque no fuera un virtuoso se esforzaba de cuando en cuando, como nos indica lo que escribe Ramon a su padre desde París en marzo de 1771:

«Pasado mañana boi a ponerme de luto con el biolon aunque no tanto como quisiera por la rason que mis cursos no me permiten; pero cuando me desenbarase de ellos espero dar buenas sanpadas...» (44).

Poco podemos escribir sobre la educación musical de las hijas. Se ocupó el Conde del tema de la educación musical femenina, aunque de soslayo, en una ocasión. El año 1781, en el discurso leído sobre la educación, trata de la «Comunidad de Señoritas» erigido en Rusia por la emperatriz Catalina, y al hablar de las materias, cita estas dos: «6.º el Baile: 7.º la Musica Vocal e Instrumental». Y más adelante dice:

«En ciertos días festivos tendran visita ô Asamblea general con todas las formalidades que en la vida civil para este genero de concurrencias: y en ella habrá Concierto ô Academia de Musica en que las señoritas mostraran su habilidad...» (45).

(42).- *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la ciudad de Vitoria por setiembre de 1777 (Vitoria: Tomás de Robles, [s.a.]), XIV.*

(43).- URQUIJO, Julio de. *Los Amigos del País* op.cit., p. 43.

(44).- *Colección de documentos inéditos*.. , op.cit., p. 44.

(45).- APA/FP.

Pero en lo que respecta concretamente a las hijas de Peñaflorida solamente podemos decir lo siguiente: cuando se celebran las representaciones teatrales en el año 1764, tal y como ha quedado indicado, podemos leer:

«Los siete dias siguientes tuvimos una bella orquesta [...] y cantaron varias arias y sainetes las tres hijas del Conde»

y más adelante, al tratar de la obra *La Clemencia de Tito*:

«Las actrices fueron doña Maria Josepha y doña Ignacia de Munive» (46).

Que las hijas de Xavier M.^a Munibe poseían una formación musical en el terreno vocal es todo lo que podemos deducir de ello.

5.3. Peñaflorida y la música en el Seminario de Vergara

Los pocos datos relativos a este tema pensamos que son suficientes para señalar la importancia de Peñaflorida en él.

El año 1778, y cuando le corresponde la dirección del Seminario:

«Exacto el primero al toque de la campana, asistía á todos los actos de la comunidad: promueve los juegos y diversiones de los caballeritos, como quien conoce bien los buenos efectos del ejercicio, la disipacion, el honesto recreo, y la alegría en la juventud. Amando la musica con tanta predilección, no podia menos de fomentar este arte con mucho empeño: asi lo hacia. Inspectores, maestros, Seminaristas, camareros, y hasta los barrenderos hacian su papel en los conciertos que se daban dos veces á la semana en un gran salon. Las noches de los domingos, y las tardes de los jueves se destinaban á esta dulce recreacion: llenaban justamente la mayor parte del tiempo las sinfonias y quartetos de Hayden: habia algunos solos de violin y de flautas, y tal qual aria y duo muy bien executados. Por ningun motivo faltaba nuestro Conde á esta distribucion, haciendo veces de maestro de capilla, y siempre ocupado con el violin, la viola ó el canto» (47).

Es realmente importante el manuscrito titulado «Borradores de la Escuela de Musica» conservado en la Biblioteca de Urquijo. Está aplicado al Seminario de Vergara, y aunque solamente fuera una formulación teórica, es la primera vez que se plantea con un mínimo de seriedad y una normativa básica el tema de la educación musical de los jóvenes, al menos en Euskal Herria. Este manuscrito está atribuido a Peñaflorida (48).

La preocupación del Conde por el tema de la educación llega hasta los últimos días de su vida, tal y como nos lo señala el *Elogio*:

«Por este mismo tiempo [c. 1784. Muere el Conde el 13 de enero de 1785] en que nuestro Conde trabajaba el bosquejo de un drama, ú opera comica intitulada *La Paz*, y el proyecto de otros dramas inocentes, para la diversion y exercicio de los juvenes, y en particular para el uso del seminario patriótico, tuvo la fatal precision de pasar á Logroño, donde contrajo unas tercianas tan malignas y reveldes, que no se pudo encontrar remedio contra ellas» (49).

(46).- URQUIJO, Julio de. *Menéndez Pelayo...*, op.cit., p. 44.

(47).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p. 60-61.

(48).- *Borradores de la Escuela de Música*. Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa. Fondo Urquijo. Ms. 13.329. Dice así la ficha: «ms. que perteneció al Conde de Peñaflorida». Consta de 8 cuartillas.

(49).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p.62.63.

6. MUNIBE INTERPRETE

Es probable que pueda parecer un tanto fútil este tema, pero no deja de tener su importancia. Podría aclararnos determinados puntos de sus composiciones musicales.

Distinguimos dos aspectos: el repertorio interpretado por el Conde, y su condición de intérprete o dicho de otro modo, qué voz tenía y cuáles eran los instrumentos que interpretaba. En esta ocasión vamos a tratar solamente del segundo aspecto.

No es fácil saber qué voz tenía el Conde. Sobre ello escribe lo siguiente Leandro de Silván:

«Era por entonces [una vez casado] el Conde un hombre de talla corriente pero de cuerpo voluminoso y con un peso que rebasaba el centenar de kilos; poseía una voz atenorada y pese a su corpulencia, se movía con gracia, acusando en sus finos modales el influjo de la educación francesa» (50).

Es muy probable que así sea. La obra que canta en Aránzazu en 1756, el *Stabat Mater* de José Plà, está escrito para tiple (Do 1.^a) y fácilmente puede suponerse que lo cantara un tenor.

En lo relativo a los instrumentos ha quedado dicho que aprendió el violín en Toulouse. Asimismo cuando el Elogio trata de la relación musical del Conde en el Seminario de Vergara nos lo presenta «siempre ocupado con el violin, la viola ó el canto». Tiene su importancia este último dato (corresponde a 1778). La viola entró tardíamente en España y es importante saber que era conocida y empleada en la Sociedad.

Hay otros dos datos que corroboran la utilización del violín en la familia Peñaflorida. Dicen así las cuentas de su Administrador:

1756, octubre, 19

«Yt ocho reales y diez y seis maravedís que en diez y nueve del mismo pague por una docena de primas de violin que por orden del Señor Conde compre a un Quinquillero» (51).

1759, agosto, 1

«Ytt quatro reales que este mismo dia pague por quatro primas de violin que compre en Azpeitia» (52).

1759, agosto, 15

«Ytt tres reales que el dia quince pague por tres segundas de Biolin» (53).

En otra ocasión, el instrumento es otro. No sabemos, por ahora, si sería el Conde, o algún otro miembro de la familia el guitarrista. El hecho es que según la cuenta:

1757, noviembre, 28

«Ytt. diez y ocho reales importe de un mazo de cuerdas de guitarra remitido en 28 del mismo» (54).

(50).- SILVAN, Leandro. La vida y la obra..., op.cit., p. 14.

(51).- Archivo de los Condes de Peñaflorida. Caja CIII, leg. 2348.

(52).- Ibidem.

(53).- Ibidem.

(54).- Ibidem.

7. MUNIBE COMPOSITOR

Digamos de comienzo que éste es el tema más complicado para el estudio. Quizás debido a la importancia global que tiene el autor en Euskal Herria, su obra musical nos ha llegado confusa y rodeada de problemas. Pensamos que es preferible dividir en apartados el análisis con el fin de intentar clarificar el tema.

7.1. Musica religiosa

En la relación de obras que se puede leer en el apartado siguiente 8, es importante señalar que solamente tres de ellas nos han llegado en copias del siglo XVIII. Son las dos misas en Canto llano y el «Duo al Nacimiento». ¿Qué ocurre con las demás obras? Que nos han llegado en copias del siglo XIX y del presente, y en la mayoría de los casos con ciertas limpiezas y arreglos. Ello quiere decir que no pueden ser tomadas en cuenta a la hora de hacer un trabajo de crítica o análisis, al no saber cuáles son los elementos originales y cuáles los añadidos. Y ello ocurre, a nuestro parecer, tanto en el *Miserere* como en el *Aita Gurea*, *Via Crucis*, *Jesu o Cantico de Zacarias*. En el caso de alguna partitura, como por ejemplo en el de *Jesu*, es probable que pueda ser del s. XVIII, y tiene cierta semejanza con las *Pasiones* del Conde, pero en la copia de Anzuola no aparece consignado el nombre del autor, y en la de Vergara, únicamente se le atribuye al Conde en un Catálogo. No queremos decir con ello que estas partituras no fueran originariamente del Conde de Peñaflorida (55). Si el tiempo nos las ha transmitido como suyas,

(55).- Antes de ahora ya ha habido estudiosos que han tratado este tema de las composiciones. Entre otros, el Padre Donostia, quien en su artículo sobre el zortziko escribe lo siguiente:

«Aparte de estas «misas, arietas, zorzicos y contrapases de que nos habla el «Elogio» citado, la tradición popular de Azcoitia atribuye al Conde de Peñaflorida varias composiciones que en dicha villa se cantan: v.gr. un *Aita Gurea eta Agur Maria*, a coro popular, y 4 voces mixtas destinada a Rosario (de que tengo copia) y un *Benedictus* que he tenido ocasion de oír en dicha villa en unos funerales celebrados allí en 1927» (DONOSTIA, J.A. de: *Notas de musicología vasca: Dos Zorzicos del siglo XVIII* en 5/8. San Sebastián: [Sociedad de Estudios Vascos], 1928, p.5).

También habla sobre el «Aita Gurea», Iñaki Zumalde en su artículo: «La música de los Caballeritos de Azcoitia» (*La Voz de España*, 23-I-1964).

Joaquín de Yrizar, al tratar del texto de Agustin Cardaveraz, *Amorezo eta Dolorezco Jesu Christoren Pausuac. Calvarioco Estaziouc...*, escribe lo siguiente:

«Y es a estas cuartetos del Padre Cardaveraz a las que puso emocionada música el Conde de Peñaflorida. No dudo que bajo su batuta aprendería el pueblo azcoitiano a cantarlas [...]. La fecha de esta composición musical debe ser anterior a 1768 (dato de Urquijo) en que *levantó* su casa de Insausti para trasladarse a Vergara a organizar la nueva «Escuela Patriótica». Desde entonces y todos los años, el día de Todos los Santos, viejos y jóvenes, aldeanos y señores, suben con devoción hasta el Campo-santo encaramado en las estribaciones del Izarraitz, cantando estos calvarios compuestos por una venerable Padre jesuita y el primero de los Caballeritos de Azcoitia» (Yrizar, Joaquín de: «El Padre Cardaveraz y el Conde de Peñaflorida», en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián. IV, cuad. 1.º, 1948, p. 113-115).

y en lugares diferentes, alguna razón habrá en ello. Pero no es esto suficiente para forjar una opinión crítica. Para ello es preciso saber cuáles son los elementos dieciochescos. Ello por ejemplo puede saberse en el cántico *Irten ezazu*. Aunque la conocemos en copias diferentes y con diversos arreglos, pienso que la melodía superior puede datarse fácilmente como del siglo XVIII (56). Queda sin nombrar una obra, *Pasos de la pasión...* A mi entender, no hay duda de que su autor es Peñaflorida, tal y como nos ha llegado, aunque las copias no sean de época. Esta obra se encuentra en diversos lugares y con unas alteraciones mínimas (57).

¿Cuál podría ser una primera conclusión en base a las cinco obras que damos como seguras (2 misas, «Duo al Nacimiento», *Irten ezazu*, y Pasiones)?

Una consideración básica global es que el Conde manejó en la música religiosa diferentes estilos: canto llano, canto figurado alternando con el canto llano, y el estilo italiano propio de su época; puede decirse que pertenecen a este último estilo tanto el *Irten ezazu* como el Duo. Sorprende la utilización de estilos diferentes; al menos en lo que sabemos, no es una práctica habitual en los compositores de la época.

Se ha dicho al comentar una de sus misas en canto llano, que Peñaflorida conocía el coral alemán; pienso que es demasiado decir. No creo que los antecedentes de obras escritas en armonía tan vertical como las Pasiones deban buscarse en la música eclesiástica alemana, sino más bien en la tradición propia, o bien, ampliando el panorama, en la música española. Y el mismo canto llano no se diferencia gran cosa del canto llano que se componía en la época; se encuentra en la evolución continuada del canto gregoriano y responde a las exigencias del canto llano de su época. La misa llamada *In honorem Sancti Spiritus* (58) ha sido bien estudiada por Juan Urteaga, quien apunta como resumen:

«en esta Misa tiene [el canto llano] caracteres muy estimables y muy de acuerdo con lo que juzgamos que debe ser la música eclesiástica» (59).

(56).- Todas las copias de esta composición no dudan en consignar como autora Peñaflorida. En dos de los casos, está escrita la partitura para una única voz, y por otro lado la línea melódica claramente puede adscribirse al s. XVIII.

(57).- Existe aún con todo alguna duda. Concretamente, en la copia conservada en Aránzazu es extraño que se conserven los papeles con la denominación de Alto 1 y Bajo 1, siendo así que comparando con las demás copias el papel de Alto 1 coincide con el de la Voz 1. Por otro lado es tradición entre la familia Uria el suponer que dichas pasiones eran a 5 voces. Sin embargo, a nuestro entender, y tras la comparación y estudio de la música, todo parece indicar que está escrita la obra pensando en tres voces. Hay que señalar asimismo que en la partitura de «Voz 2ª» conservada en la familia Uria aparece escrita la fecha de 1761.

(58).- Probablemente tenga que ver el título con la ermita de Sancti Spiritus existente en Azcoitia.

(59).- URTEAGA, Juan. «Una misa del Conde de Peñaflorida», en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián, II, cuad. I.ª, 1946, p.5.

Pensamos que la otra misa en canto llano, la de 6.º tono, es algo inferior en calidad que la anterior. Las frases musicales no tienen la amplitud de aquella, y el duo del *Et incarnatus...* no es tan sencillo y efectivo como aquél.

De estilo parecido a éste, podríamos decir estilo severo, son las Pasiones. De entre las obras que admitimos como suyas en la actual forma, son quizás la obra polifónica más lograda de Peñaflorida. Están escritas a 3 voces, casi siempre homorítmicas. Con pocos elementos y extrema sencillez consiguen una cierta expresividad. Ciertamente hay defectos y muestras de una mano no demasiado hábil, pero pensamos que la obra cumple perfectamente con su cometido. Es patente la falta de grandes líneas melódicas o riqueza de modulación. Pero sabemos que el conde era capaz de música de mayores vuelos. Quizás era esto precisamente lo que el Conde buscaba con estas Pasiones: gravedad y austeridad.

Las otras dos obras son completamente diferentes, sobre todo el Duo. Tienen mucho más que ver con las obras que se conocen de esta época. Cambia prácticamente todo. Las melodías son más amplias, y la tesitura se amplía; los cantantes han de demostrar su destreza. Y los dúos no son siempre isorítmicos, hay un cierto contrapunto. Desgraciadamente se nos ha conservado solamente las particellas de las voces, con lo cual no podemos saber el alcance de su acompañamiento.

Del *Irten ezuzu*, como hemos apuntado, únicamente damos por válida la línea melódica. Poco hay que decir sobre ella, melodía ciertamente amable, hoy en día casi convertida en popular en Azcoitia. Sin embargo significa algo más que una simple melodía. Cada año, y al parecer desde el siglo XVIII, se celebra en la parroquia de Azcoitia una misa especial el día de la Candelaria, y esta melodía forma parte del núcleo de la ceremonia que en ella se realiza. Así nos la describe Iñaki Zumalde:

«... la imagen data del XVIII. De este siglo debe ser la ceremonia de la ofrenda. Con toda verosimilitud, fue obra del Conde de Peñaflorida. No se sabe si fue una copia de algo visto en sus viajes o, por el contrario, creación suya. La música que acompaña ala ceremonia y le confiere un realce extraordinario, es del propio Conde.

Al llegar al ofertorio, dos niños vestidos de ángeles portando una tarta de tres pisos uno, y el otro, las palomas, preceden ala Virgen en la procesión que recorre parte del templo hasta situarse en el altar mayor, donde hacen la ofrenda a los celebrantes. En el transcurso de la procesión el coro interpreta el «*Irten ezazu*» [...] en la actualidad [1964] únicamente se cantan dos estrofas de las cinco que primitivamente contaba. Antiguamente la procesión recorría toda la iglesia y daba tiempo a cantar toda la composición...» (60)-

Fuera o no el Conde el creador de la ceremonia, es de notar su participación en actos de carácter dramático, si hemos de hacer caso a la tradición.

(60).- ZUMALDE, Ignacio. «El «*irten ezazu*» azcoitano» en *La Voz de España*. San Sebastián, 18 de febrero de 1964.

7.2. Gavon sariac

«Gavon-sariac / edo / aurtengo gabonetan, / Azcoitico eleiza nagusian can/tatuko diran gabon-cantac edo / otsaldiac / Puer natus est nobis, / venite adoremus. / Azcoitin / Misericordian MDCCLXII».

Es una obra bastante difundida, ya que el texto ha conocido cuatro ediciones (61).

Ha habido toda suerte de hipótesis sobre la autoría real de esta obra. Y aún parece que todavía dudan algunos de que sea Peñafiorida el autor, a pesar de las definitivas demostraciones de J.I. Tellechea (62).

En lo que respecta al texto, no vamos a añadir nada a lo dicho hasta el presente. He aquí lo que a modo de resumen y opinión crítica escribe L. Michelena:

«Son una inspirada paráfrasis en jugoso lenguaje de la égloga cuarta de Virgilio, de un bucolismo encantador» (63).

En opinión de J. San Martín:

«Teatro antzera egindako obra honek, ikasi batek egindako kanta herrikoiak ditu. Estilo jolaskorra, baina batez ere erudiziozkoa, jakintzaz hornitua, eta hau da hain zuzen ilustrazio garaiko agergarriak bereziena.

Bertan, lehen aldiz, kontseptu berriak agertzen dira gure literaturan. Ez du Barrutiaren bezalako herri teatro antzik. Behar bada jenero bereko beste era bat da» (64).

En cuanto a la música, no podemos señalar nada, ya que se halla perdida. Únicamente sabemos a grandes rasgos las partes y diferentes formas utilizadas en la obra. Los *Gavon sariac* están compuesto de 3 «otsaldi» o «kanta».

(61).- La primera en la época, año 1762, y al decir del impreso, en Azcoitia, aunque es un tanto improbable. La segunda (empleada para las citas) en la revista *Euskal-Erria* (San Sebastián, tomo XX, 1889, p. 54-56; 73-75; 112-115; 140-141; 170-176; 200-201). La tercera, de la mano de D. Manuel Lecuona: «Gabon Kantak», en *Egan* (San Sebastián, 1956, p. 33-34). Y la cuarta en el libro editado por Gabriel Aresti: *Teatro zaarra* (Donostia: Auspoa, 1965), p. 47-77.

(62).- Véase TELLECHEA, J. Ignacio: ««Gabon-kantak» de Guernica (1764). Un documental del euskera vizcaino del siglo XVIII» en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián, XXII, cuad. 2.º, 1966, p. 157-171, y TELLECHEA, J. Ignacio. *Papeles viejos (San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1968), p. 193-196.*

Por otra parte, existe una prueba de la época: en los *Extractos* de 1775, se incluye en la p. 144 la «Lista de los Libros y efectos regalados a la Sociedad desde Diciembre de 1774», y en la sección correspondiente a «Buenas letras» figura:

«El Borracho burlado, ópera cómica en castellano y bascuence, por un caballero guipuzcoano.. I en quarto Gabon canta, edo otsaldiac, por el mismo caballero... I en quarto».

(*Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la villa de Bilbaopor septiembre de 1775.* Vitoria: Tomas de Tobles, [s.a.]).

(63).- MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca* (Madrid: Ed. Minotauro, 1960), p. 105.

(64).- SAN MARTÍN, Juan. ««Gavon-sariac» gure ilustrazioaren sarrera» en *Euskera*. Bilbao, XX, 1975, p. 455.

El primero lo forman una «Tonadilla» seguido de «segidillak», bastante extensas por cierto. No aparece ningún personaje. El «Bigarren otsaldia» es un aria, y según la costumbre tan propia de la época de aparecer Ideas, personajes míticos o virtudes, en esta se canta la obra «Caridadearen edo egiazko amorioaren auan». A modo de entrada, o Introducción figuran unos versos tras los cuales se canta el «Errezitatu» y «Ariachoa». Por último, al tercer «otsaldi» se le llama «Artzai canta». Antes de señalar la letra existe un «adikari» a modo de prólogo o explicación, en el que leemos:

«Belen inguruko arzaia jakinik Arzai berri bat eldu dala Abel echera, alkar arturik diazela ongi etorria ematera. Onetarako, Tirsis ta Filis lagun guztietatik gazteenai, ta bozik onenak dituztenai, enkargatu diete, ongi etorria guzien ize-nean ematea» (65).

Estos son pues los personajes de este canto de pastores: «Arzai-korua», y Tersis y Filis. Estos dos últimos siempre cantan a la vez, al parecer. La obra acaba con las «kopla jostalluak».

Y poco más sobre ello. Puede suponerse que el estilo de la obra sería parecido al que tenían las obras que se hacían en toda España. Así podemos pensar ya que el Conde dice en la introducción de la obra que conoce las «gabon-kanta inprimatuak» de Bilbao, Madrid y Cádiz, y por otra parte es de creer, dadas las relaciones que tenía con los músicos de Aránzazu, que conociera las obras que allí se hacían y ejecutaban. Tenemos por último un juicio de un conocido personaje de la época, Larramendi, aun cuando sea en extremo breve. Escribe lo siguiente en una carta dirigida a Sebastian Antonio de la Gandara en julio de 1763:

«Ordaña bialtzen dizut Azcoitia aurtan cantatu diranac, musica quilicora batean, Peñafloridaco Condeac eguin dituenac, eta berac musican paratu dituenac» (66).

Existe aún un problema con esta obra: su pertenencia o no al género dramático. Hasta ahora se la ha considerado casi siempre como obra teatral. «Opereta pastoril» le titula A. Arana y lo da por bueno Lekuona. Gabriel Aresti, cuando lo publica, lo hace bajo el título genral de «Teatro zaarra».

Pero Joseba Andoni Lakarra, en el trabajo realizado en torno al *Acto para la Nochebuena*, de Barrutia, dice lo siguiente:

«Gavon-Sariac-i buruz esan behar den guztia bere titulu argian esanik dago: *Gabon sariac edo aurtengo gabonetan Azkoytiko eliza nagusian kantatuko diran GABON-KANTAK edo otsaldiak*.

Hau da, Espainia osoan, gutxienez, garai hartan eta hainbat urte lehenago egin ohi ziren bilantziko ugarien erakusgarri bat» (67).

(65).- *Gabon sariak...*, op.cit. en *Euskal Herria*, p. 170.

(66).- TELLECHEA, J.I. «Gabon-kantak de Guernica...», op.cit., p.162.

(67).- LAKARRA, Joseba Andoni. «Barrutiaren Acto para la Nochebuena eta Teatro Erljioso erromantikoa» en *Gabonetako Ikuskizuna = (Actopara la Nochebuena)* (Vitoria: Diputación Foral de Alava, 1983), p. 16.

Patri Urkizu se muestra conforme con la opinión de Lakarra en su libro *Euskal Antzertia* (68), señalando que son simplemente villancicos y que en ninguno de los casos pueden considerarse dentro del ámbito teatral.

Es cierto que son simplemente unos villancicos, y también, en mi parecer, que no pueden aceptarse estos «gavon sariac» como obra para ser puesta en los escenarios tal y como hoy se entiende. Pero temo que estemos aplicando conceptos actuales al mundo teatral del siglo XVIII. A mi entender no está claro qué es lo que puede incluirse dentro del término teatro, aplicando al siglo XVIII, y menos aún en el del teatro musical. Por lo que respecta a los villancicos, no se sabe con certeza si en determinados casos pudieron ser o no representables. Quizá están por dilucidar conceptos como teatro, representación, drama, al menos en música. Finalmente pienso que cuando menos es clara la existencia de elementos dramáticos en la obra *Gavon sariac*.

7.3. Música ajena a la iglesia

Según se deduce de los datos existentes, sabemos que el Conde compuso obras para la danza así como de carácter civil. Recordemos, que instruía al tambor-itero de Azcoitia, como comenta el *Elogio*:

«haciendole tocar zorcicos y contrapases de su composicion» (69).

Ha quedado indicado también cómo le pide zorcicos Ignacio Luis de Aguirre desde Sevilla. Muy poco es lo que nos ha quedado de estas obras, a decir verdad.

El único zortziko que conocemos de Peñaflorida es el editado por N. Paz el año 1813 en París, dentro de una colección (70). Este es su título:

«Zorcico / Chanson et Danse Biscaiene / Compose par Mr. le Comte PEÑA FLO-
RIDA / Arrangé pour le Piano par Mr. PAZ».

Está realizado a dos voces. Fue el P. Donostia quien nos dio a conocer este zortziko, comentándolo de la siguiente manera:

«Este zorcico del Conde de Peñaflorida no es de los que hacen inmortales a quien lo escribe, ni mucho menos. Pertenece al catálogo de esos que en el siglo XIX han aparecido para hacer las delicias de los pseudo-aficionados a música y desviar de su verdadero cauce el amor de la legítima canción popular vasca. El carácter musical de la composición de que hablamos me hace sospechar si tal vez algunos de los zorcicoso contrapases que tocan los chistularis para las Danzas Guipuzcoanas no será obra suya. De todos modos, puesto que de él hablamos, diré que su *tessitura* o manera de disponer las voces es violenta, porque aunque corto

(68).- URKIZU, Patri. *Euskul Antzertia*. (Donostia: Euskadiko Antzerti Serbitzua, 1984), p. 85.

(69).- «Elogio de Don Xavier...», op.cit., p. 38.

(70).- El título de la Colección es:

«N.º 1.2.3.4 / Les Beaux Jours / de / Séville / Collection / des plus jolis / Airs / et / Boleros Nationaux Espagnols / avec Acct. de Piano ou de Guitarre / composés par / N. Paz / En quatre livraisons».

como duración, las voces (si son dos normales de tenor o soprano) andan siempre por el registro agudo. Notemos, sin embargo, que el título dice: «Arrangée pour le piano» ¿Qué parte cabe a Paz en este arreglo? Sospecho que tal vez este zorzico estuviera escrito originariamente para guitarra y canto. La índole de la colección en que estos zorzicos van incluidos me hace sospecharlo. No tendría nada de particular que así fuera pues la guitarra estuvo muy en boga entre los aficionados de música del siglo XVIII. La parte de Paz, sería, pues, una sencilla transposición de la guitarra al piano. Así lo creo». (71).

La composición más larga de entre las de carácter no religioso de Peñaflorida es la formada por sus dos tonadillas, cuyo título es:

«Tonadyllas á Duo / con Vyolynes y Bajo /Echas para las Bodas de Dn / Pedro Valentyn de Mugarte / guy, con my Sra. D.^a Xavra. de Elyo. /Por el Señor Conde de / Peñafloryda. / Año de 1762»
[en los márgenes:] «De la Casa - de Uria». [abajo:] «Azcoitia».

Son dos las tonadillas, y la segunda tiene por título «Tonadilla 2.^a de los dos Zagales de Aspilza». Por desgracia las dos copias que se conservan, contienen algunos errores. Están escritas las dos voces por completo, pero en cuanto al acompañamiento solamente se nos conserva el bajo, y sin cifrar. Aun con todo queda patente en esta obra que la pluma de Peñaflorida no era tan mediocre. La tonalidad tiene cambios y modulaciones; el tratamiento de las voces, además de servirse del contrapunto, utiliza otros recursos distintos de las socorridas terceras, consiguiendo ciertas líneas. Pero lo que principalmente denota esta obra es que Peñaflorida utiliza para este tipo de música un estilo desenfadado y alegre. Se descubren por otra parte las raíces de su escritura: la francesa (ciertos rasgos de la ópera cómica) y sobre todo características de la música madrileña «castiza»: así las dos tonadillas tienen, como de costumbre, seguidillas de un vivo humor. Sin tener especiales calidades, están bien escritas, y nos permiten aventurar que la obra que habría de escribir dos años más tarde, *El Borracho Burlado*, tendría un decoroso nivel.

Existe otra obra, que aunque no sea de Peñaflorida en su totalidad, pensamos que tiene relación con él, o al menos con la Sociedad Bascongada, y la época de Peñaflorida. Su título es *Cancion del Bino* y no se trata de una de una sola canción, sino de tres. La primera tiene por incipit «salutífero y aromático», y la melodía es la tan conocida entre nosotros de *Donostiako hiru Damatxo*. La segunda, «Ai niri zer egin ote zat», y la tercera «Folias y mas folias». Las tres canciones están escritas para cuatro voces (2 triples, contralto y bajo). Es la segunda canción la que nos interesa básicamente, *Ai niri zer egin ote zat*, ya que con el mismo texto comienza la ópera *Borracho burlado*. Por lo que respecta al total de los versos, los que forman parte de esta canción aparecen entre los que compuso el P. Meagher al vino. Pero de ello hablaremos más adelante. Lo que nos importa reseñar ahora es que la melodía publicada por Julio Urquijo como Canzoneta de Chanton Garrote (protago-

(71).- DONOSTIA, J.A. de. *Notas de musicología vasca: Doz Zorzicos del siglo XVIII en 5/8*. (San Sebastián: [Sociedad de Estudios Vascos], 1928), p. 7.

nista de *El Borracho burlado*) es la misma que corresponde en esta canción a la voz del tiple 2.º. Hay además otros considerandos que relacionan esta obra con el entorno del Conde. Esta *Canción del Bino* pertenece a los papeles de la *Collectanea Lingüística* de W.F. von Humboldt. Sabemos que Humboldt visitó el País Vasco en dos ocasiones, en 1799 y en 1801. En esta última, fue su guía en Vitoria D. Lorenzo Prestamero, que era el archivero de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Por otra parte, el investigador que más ha estudiado a Humboldt en esta faceta, Justo Gárate, escribe lo siguiente al tratar de la música recogida por el visitante en Euzkalerria:

«... este Eguía debía ser filarmónico [Francisco J. Eguía IV Marqués de Narros] y con Fausto II Corral, Martín Dithurbide, Pierre Garat y Connock, oficial del regimiento irlandés de Ultonia en Madrid, suministraría datos musicales vascos al barón prusiano que ahora obran, por mi intercesión, en el legado del sabio y finísimo artista, que fue el P. José Antonio de Donostia...» (72).

De los cinco mencionados dos están en relación con la Sociedad Bascongada.

Esta obra, *Canción del Bino*, la conocemos gracias al trabajo del P. Jorge de Riezu, y a su estudio remitimos a todo aquel que requiera mayor información sobre ella (73).

7.4. Música teatral

«Peñaflorida tuvo una preocupación mayor por las formas en que el teatro se unía a la música, su gran pasión» (74) ha dejado escrito Emilio Palacios. Y ciertamente la mayor parte de sus obras teatrales son musicales. De todas maneras nos encontramos muy limitados al hablar de ellas, ya que de todas las obras solamente conocemos tres, y éstas nos han llegado sin música, solamente en el texto.

El Mariscal en su fragua, como ha quedado indicado, se estrenó en Azcoitia el año 1764, al mismo tiempo que *El Borracho burlado*. El libreto lo conocemos, ya que se imprimió en Vitoria el mismo año, en la casa de Tomás de Robles. El mismo título ofrece bastantes datos:

(72).- GARATE, Justo. «El triunvirato Vergarés de los Amigos del País y la familia Narros», en *Munibe*. San Sebastián, XXIII, n.º 4, 1971, p. 451.

(73).- RIEZU, P. Jorge de. «Material folklórico de la *Collectanea Lingüística* de Humboldt. Canción del Vino» en *Boletín de la Institución «Sancho el Sabio»*. Vitoria, XV, 1971, p. 91-115.

(74).- PALACIOS, Emilio. «Actividad literaria del Conde de Peñaflorida. El Carnaval», en *Boletín de la Institución «Sancho el Sabio»* Vitoria, XVIII, 1974, p. 522.

(75).- Véase YRYZAR, Joaquín de, «El Mariscal en su fragua», en *Boletín de la R.S.B.A. P.* San Sebastián, XVIII, cuad. 4.º, 1962, p. 427-428.

«EL MARISCHAL / en su Fragua / OPERA - / COMICA / escrita / EN
FRANCES /por Monsiur /QUETANT, / y puesta en Musica / por / PHYLIDOR
/traducida al español /por un cavallero / GUIPUZCOANO» (76).

El Ayuntamiento de Vergara señala en la dedicatoria cuál es la característica de la obra:

«el primor con que junta lo gracioso de una Opera bufa, á la mas escrupulosa regularidad y observancia de las leyes del Teatro» (77).

Pero es el mismo Peñaflorida quien nos aclara más de un punto:

«Hicela solo para representarse entre unas Señoritas, y unos amigos míos aficionados a la Musica que quisieron divertirse en dar un Espectáculo, nuevo para este País, á los Caballeros concurrentes á las Juntas de esta Provincia, en Azcoytia» (78).

Al referirse a la traducción comenta:

«Debo también prevenir, que aunque no se ha alterado substancialmente esta traduccion de su original, se ha hecho sin embargo tal qual variacion, yá en suprimir, yá en añadir algunas cosas que han parecido precisas» (79).

Sobre este tema Luis M.^a Areta ha escrito:

«El Conde de Peñaflorida ha utilizado el texto de Quetant pero adaptándolo a su manera, ya que era doblemente difícil darle al sentido correspondiente en castellano y aplicar las palabras a la música original francesa que se utilizó para la representación. El Conde realiza de este modo una composición muy personal donde transparecen sus cualidades poéticas» (80).

Hay en esta obra un hecho importante. Aparece en el prólogo con la siguiente nota:

«Quatro Arias que van señaladas con una estrella no son de la Opera del *Marechal Ferrant* sino de otra Italiana intitulada la *Serva Padrona*, las que se han añadido por alargar algo la Pieza».

No se le ha dado a este dato la importancia que tiene. A veces, y como indicativo de modernidad se toman las fechas de estrenos; y así los años pueden ser explícitos, si señalamos que *Le Marechal Ferrant* fue estrenado en 1761, y la *Serva Padrona* en 1733. Pero el caso de esta última obra es diferente. La representación de *La Serva Padrona* en París en agosto de 1752 no significaba la primera vez que se escuchaba en ella, pero en aquella ocasión supuso el inicio de una importante controversia, la denominada *Querelle des*

(76).- Biblioteca de la Diputación Foral de Guipúzcoa. Caja fuerte. Procedencia: Fondo Urquijo 6.268.

(77).- Ibidem.

(78).- Ibidem. Asimismo aclara la razón por la que se imprime el texto:

«Aora que nos hallamos ya en vispera de estas magnificas Funciones se han empeñado los Caballeros de Vergara en dar á la Imprenta esta pieza á fin de que los que assiessien á ella tengan delante un exemplar, evitando por este medio el que por falta de percibirse con claridad todo lo que se canta se pierda el hilo de ella».

(79).- Ibidem.

(80).- ARETA, Luis M^a *Obra literaria...*, op.cit., p. 226.

Bouffons, sobre la primacía de la música italiana y francesa. Uno de los logros de esta polémica es nada más y nada menos que la *Opera Comique*. Y es importante en mi opinión que en los comienzos de la ópera en Euskal Herria, esté presente esta obra de Pergolesi. Tengo por cierto que dicha obra viene directamente de Francia, y que no denota un anacronismo, sino la presencia de una música que significa las bases de unos nuevos conceptos de la ópera.

El Carnaval es otra de las obras de Peñaflores dada a conocer por Emilio Palacios, quien la define de este modo:

«Es un sainete lírico, género que estuvo en boga en la segunda mitad del siglo XVIII» (81).

Tiene directa relación con *El Borracho burlado*, aunque es en opinión del citado investigador «menos compacta y coherente». Julio de Urquijo ya daba noticia de esta obra:

«Mas en el archivo de don Juan de Mugártegui.. ha aparecido una tercera / además del Borracho burlado y del Mariscal en su Fragua /, intitulada: Comedia Famosa que se representó en la villa de Azcoitia, provincia de Guipúzcoa. Su autor el Conde de Peñaflores, es también de la música de su sainete» (82).

Entre las piezas musicales que contiene la obra, algunas de ellas pertenecen al *Borracho burlado*, pero las hay también nuevas, por lo menos la seguidilla inicial y la pieza que interpreta Trufaldín con sus muchachos. De todas maneras, y como quiera que están perdidas, poco más podemos decir sobre ellas.

No creo que la comedia titulada *La Tertulia* fuera una comedia específicamente musical. Fue leída y representada en las primeras Juntas Generales de la Sociedad, y nunca se la relaciona con la música. El mismo Peñaflores nada dice de ello al tratar sobre esta obra en su «Historia de la Sociedad...»:

«Leiose despues la Comedia original que dispuso el Amigo Director con el título de la tertulia... Con esta lectura se dio fin a la Asamblea y por la noche se presento la misma pieza de la tertulia» (83).

Conocemos la existencia de otra obra, al parecer inacabada, escrita por Peñaflores, de título *La Paz*, «drama ú ópera comica», tal y como ha quedado indicado.

Por último, el P. Joaquín Azpiroz, en una conferencia dictada el año 1924 en Santesteban, escribe acerca de una obra teatral, realizando conjeturas acerca de que su autor pudiera ser Peñaflores:

«Urkixo Julio jaun agurgariak eman zigun Munibe'tar Xabier Maria, Peñaflores-ida'ko Kondearen komeditxo bat, euskerazko batzuek dakárzkidana. Baña erderazko bilbean sartua. Ez da ala nik aurtén nerabilela bilatu detana; dana da euskerazkoz, gabonetarako egina.

(81).- PALACIOS, Emilio. «Actividad literaria...», op.cit., p. 527.

(82).- URQUIJO, Julio de. *Menéndez Pelayo...*, op.cit., p. 9.

(83).- PEÑAFLORES, Conde de. «Historia de la Sociedad...», op.cit., p. 456-457.

Egilea nor izan ote zan ez dakit. Izkiaren antzen, emezortzigañen eunkadikoa dala dirudi; nere ustez, eunkadiaren erdi-aldekoa. Bereala burura etorri zitzaidan Muniberen izena; ta besterik ez jakin arte, usatzen det, azkoitiär ura «SOCIEDAD VASCONGADA» deritzaionaren eñagilea, izan ote zan gure euskelzalia. Ez da ez Azkoiti'ko izkuntza, baizik bizkaitarena; baño Bergara'n ta Markina'n nola ibili zan, ez da ori nere ustez berak egiteko eragozpen aundirik. Dana dala, ona emen aren idarikia, besterik orain ezin nezaizuke ta.

Amañ urteko moñoitza egin zion bati, nai izan zion jabeak bere moñoitaz ordaindu; ta esan zion: ordaintzat nere iru alabeen bat eskontzarako artu ezazu. Iru alabak ziran: Aldontza, Kiteri, ta Sabina. Aldontza artu zuan, ez ordeñ Aldontza'ren maitetasuna; ala bada bildu zituan irurak beñiro aukeratzeko. Besteen maitalariak atera zitzaizkiote, ta azkenian bat ere gabe gelditu zan moñoi gixa-gajoa. Eñiko izkuntza eñexian dago, giza-seme ageñkideak *ika* geyenetan dagite. Len bait len, Jainkoak lagun, aterako degu denok ezagutu dezaten ya befegun urte zar dan jostalu polit au, oraingo aintzokilari antsuen artean, astiz biñipin, aulalaria izan dedin» (84).

Por desgracia, Lino de Aquesolo da por perdida esta obra cuando se refiere a ella en 1962 (85), y nada nuevo ha vuelto a saberse desde entonces.

7.5. El Borracho burlado

A pesar de ser muy conocido el párrafo del *Elogio* referido a la segunda representación de *El Borracho burlado*, vamos a transcribirlo íntegro, habida cuenta de su importancia:

«Las disputas, por decirlo así, piadosas, pero reñidas entre la Villa de Vergara y la de Beasain, sobre la pertenencia de un Santo Martir, estaban preparando á nuestro Conde (sin que él ni nadie lo pudiese adivinar) la época que tanto deseaba de la reunión de varios amigos animados del mismo espíritu patriótico. La Villa de Vergara logró una Bula de su Santidad concebida en terminos favorables, y determinó celebrar esta Victoria con unas fiestas magnificas: acudió a Peñaflorenda, que se presentó gozosamente al desempeño.

Empieza á trabajar al instante, traduce con elegancia una ópera cómica Francesa: crea una opera Bascongada: reparte los papeles de una y otra: se prepara á salir á público teatro con compañeros de ambos sexos de la primera distinción. Sin mas principios de musica que unas ligeras lecciones de violin que tomo en el Seminario de Tolosa, compone su opera, donde habia bellas arias, graciosos duos, trios, y muy buenos coros, y una grande abertura de toda especie de instrumentos. No la oyó profesor que no se hiciese lenguas de ella. Dudo que haya habido otro exemplar de semejante talento musico.

Es imponderable la fatiga y el afan con que nuestro Conde, transformado en autor cómico, y en compositor, instruía a los nuevos operantes. Como estos vivian dispersos en diferentes pueblos de Guipuzcoa y Vizcaya, era casi imposible reunirlos en un lugar; y asi tenia que acudir nuestro Conde á todas partes. Tan pronto estaba en Marquina, como en Vergara, y en Azcoitia, ocupado y afanado

(84).- AZPIAZU, Joaquín, S.J. «Euskera zarären apurtxoak», en *Bigarren euskalegunetako itzaldiak Doneztebe-n 1923-garen Irailean ospatuak*.

(85).- AQUESOLO, Lino de. «Testimonio de Aizquibel sobre el autor de «Gavon-sariac».- ¿Otra obra teatral mas del Conde de Peñaflorenda?», en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián, XVIII, cuad. 2, 1962, p. 430-432.

en ensayos, en reparos de su nueva opera, y en formar y entonar la nueva compañía; pero salió con el intento. El día 11 de septiembre de 1764, se representaron ambas operas en la sala consistorial de la Villa de Vergara; ¡pero con qué aplauso, con qué satisfacción de todos los expectadores! Fue tan grande el concurso, y tan lucido, que no puede hacerse creíble, sino a los que le vieron» (86).

La primera representación se efectuó en Azcoitia, en julio del mismo año. Al igual que *El Mariscal en su fragua*, fue impreso el texto en Vitoria, el mismo año (87). Gracias a este hecho, ha podido ser la obra conocida y suficientemente estudiada desde el punto de vista literario, principalmente por los señores Areta y Palacios (88). A modo de resumen extractamos a continuación sus opiniones. Escribe lo siguiente L.M. Areta:

«Tras este estudio de la zarzuela *El Borracho burlado* podemos afirmar que el Conde de Peñaflores logró hacer una obra de real valor dramático dentro de este género menor de la zarzuela, y compartimos la afirmación de la villa de Vergara de que tiene su puesto dentro del teatro de la época» (89).

Emilio Palacios, por su parte:

«El bilingüismo de la composición puede ser uno de sus principales éxitos [...] La obra no tiene valores literarios especiales. Es sumamente sencilla» (90).

Dejando a un lado el texto, preocupémonos de la música. Y en este tema se han escrito ultimamente varios artículos sobre un hecho: la reposición de la música del *Borracho burlado* en Oñate el año 1981 (91). Los tres autores, aun con ligeras reticencias, dan por cierto que la música presentada es la de Peñaflores. Iñaki Zumalde aclara que fue en 1964 cuando se dió a conocer el hallazgo de dicha partitura, tras una conferencia pronunciada por Javier Bello Portu. Y el día 23 de septiembre de 1964 José Larrea Elústiza firma en

(86).- «Elogio de Don Xavier...», op. cit., p. 41-43.

(87).- YRIZAR, Joaquín de. «Tomas de Robles, impresor de las Operas de Peñaflores», en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián, XI, cuad. 3 y 4. 1955, p. 447-448.

Posteriormente ha conocido dos reimpresiones. Una en facsímil, en la *Revista Internacional de Estudios Vascos*, I, 1907 (383-408; 481-496), II, 1908 (298-301; 564-568) y III, 1909 (248-260). La segunda en el libro editado por Gabriel ARESTI: *Teatro zaarra* (Donostia: Auspoa, 1965), p. 79-160.

(88).- Con todo, ambos analizan la obra desde el punto de vista de la estructura, forma y calidad del castellano. No tratan la calidad del euskera. Sobre ello dice lo siguiente el P. Villante: «Los cantos y ciertas partes están en vasco -y por cierto, en un vasco muy natural y sabroso- el resto en castellano» (Historia de la literatura vasca (Aránzazu: Ed. Aránzazu, 1979, 2.ª ed., p. 126).

(89).- ARETA, Luis M.ª *Obra literaria...*, op.cit., p. 172.

(90).- PALACIOS, Emilio. «Actividad literaria...», op.cit., p. 527.

(91).- Los indicamos por orden cronológico: 1/ ZUMALDE, Iñaki. «Reposición del Borracho Burlado», en *Boletín de la R.S.B.A.P.* San Sebastián, XXXVIII, cuad. 1,2,3 y 4, 1982, p. 367-370. 2/ ALÉN [BELLO PORTU, Javier], ««El borracho burlado» o «Chanton Garrote»», en *Euskor*. San Sebastián, 3, marzo de 1983. 3/ ZAPIRAIN, José M.ª ««El Borracho Burlado» del Conde de Peñaflores», en *Revista de Musicología*. Madrid, VI, 1 y 2, 1983, p. 571-580. 4/ ZUMALDE, Iñaki, «El Conde de Peñaflores como músico», en *Euskor*. San Sebastián, n.º 10, abril 1985, p. 52-54.

el *Diario Vasco* un artículo titulado «Ha aparecido en Vergara una partitura de «El borracho burlado». En el mismo señala que dicha partitura pertenece a la familia de Evaristo Espinosa y Garay.

Tras la consulta del original, su estudio y comparación con el texto editado, lo que tenemos que decir por nuestra parte es lo siguiente: que dicha música escrita tal y como está, no pensamos que pueda ser una ópera del siglo XVIII (92). A decir verdad, no creemos que Peñaflorida escribiera dicha obra, y en consecuencia damos aún por perdida la partitura de *El Borracho burlado*. Pero existen otros datos además de los que se pueden deducir de la música y de su comparación con el texto (93). No parece que la opinión fuera unánime en las fechas en que se descubrió la partitura en cuestión, según nos lo confirma Isidoro de Fagoaga al escribir lo siguiente en su trabajo «La ópera vasca» (editada en 1968):

«Recientemente se ha verificado un nuevo hallazgo: se trata a juzgar por las declaraciones o suposiciones de varias personas, de la partitura completa de *El*

(92).- Si tomamos en cuenta únicamente la música, y suponiéndola perteneciente al siglo XVIII, sorprenden los siguientes aspectos: en la línea melódica, la aparición de tenutos y otros elementos agógicos nada comunes en la época; la utilización de dobles puntillos y de intervalos nada corrientes. En cuanto a la armonía, las 7as y la cantidad de acordes disonantes. Asimismo aparecen repetidas veces acordes alterados. Extraña la repetida variación de tonalidades, produciéndose unas modulaciones rápidas (para la época, evidentemente). Por parte de la métrica, es rara, verdaderamente sorprendente, la utilización en cinco ocasiones del compás de 5/8 en una ópera de 1764, formando además 4 de ellas parte de arias. Al mismo tiempo extraña el cambio de compás en el transcurso de una misma estructura (ocurre en 10 ocasiones).

Bajo el punto de vista de la escritura, existe un sospechoso exceso de cromatismo. El acompañamiento, está plagado de octavas, y queda claro que su escritura es totalmente pianística. No existe en la mano derecha ningún rastro de lo que pudiera ser escrita violinística, ni en la izquierda un tratamiento de bajo de la época; su relación con las voces es la de piano/voz, y no orquesta/voz.

Si nos fijamos en el estilo, llama la atención en primer lugar la cantidad de melodías fácilmente reconocibles. Existen muchas indicaciones expresivas, siendo así que en el s. XVIII, y sobre todo aquí, eran todavía inusuales. Los recitativos tienen poco que ver con los del s. XVIII. Y en su conjunto el planteamiento de todos los fragmentos es el mismo: pequeña entrada del acompañamiento para a continuación entrar la melodía vocal. Recuerda totalmente al tratamiento de la canción de salón del s. XIX.

Si comparamos el texto de la misma con el original, señalaremos los siguientes datos: no existe «Ritornelo» en el Aria de la escena VII, tampoco en la de la escena XXXII. Faltan fragmentos de texto en 6 escenas diferentes. La más notable es quizá la falta de una tonadilla entera en la escena XXIX. En cuanto a la forma, la música de la escena II debiera de ser una «arieta rondeau», y no existe en esta partitura tal rondó. En la escena XIX no se vuelve al estribillo. Es realmente extraño que dos Arias comiencen con la melodía de 5/8 y no deja de ser raro que la «Jácara» sea una conocida jota.

Para terminar con estos datos globales, existen aún dos por mencionar: falta la cobertura inicial, y la «Canzoneta» de esta partitura no tiene nada que ver con la publicada por Julio de Urquijo.

(93).- No deja de ser asimismo extraño que dé pertenecer esta partitura a Peñaflorida, no hubiera aparecido en las investigaciones y búsquedas realizadas a finales del siglo pasado y comienzos de éste. Quizá sea conveniente recordar la cronología de la búsqueda musical de *El Borracho burlado*:

borracho burlado. Pero hay un detalle inquietante y es que el tal hallazgo, que en un principio fue acogido con la natural expectación no acaba de confirmarse, antes bien las opiniones sobre su autenticidad son diferentes y hasta opuestas. Pasa el tiempo y la discordancia sigue en pie: para algunos se trata de un amaño, de una burda mixtificación; para otros, en cambio, los papeles descubiertos y la música en ellos contenida son los mismos que compuso o adaptó el Conde. Nosotros, por nuestra parte, opinamos que no debe aceptarse ningún juicio sin un previo y minucioso examen de los documentos en litigio» (94).

En mi opinión, fue Julio de Urquijo una de las personas más empeñadas en descubrir la música de esta ópera, y hoy por hoy continúa el tema tal y como él lo dejó (95).

Teniendo en cuenta lo escrito por Urquijo en 1905, y tras una comparación con las copias y papeles que se conservan en casa de los descendientes de Evaristo Espinosa, aventuramos la hipótesis de que la partitura presentada en 1964 como compuesta por Peñafiorida, fuera escrita hacia los años 1910 o 1920, y en el círculo o ambiente musical de Vergara (96).

En 1882, «J.M.» formula en la revista *Euskal-Herria* (t. VII, p. 226) de San Sebastián la siguiente pregunta: «¿Habrà alguna persona curiosa que pueda darnos noticia de la música de esta opereta [*El Borracho burlado*], ó que sepa algo de ella?».

En 1883, yen la misma revista (t. VIII, p. 306), J. Ignacio de Arana escribe acerca de *El Borracho burlado* y de los *Gavon-sariac*, pidiendo para esta última la primicia del teatro vasco, pero nada escribe acerca de la música.

El día 29 de octubre de 1905, Julio de Urquijo firma en *El Correo de Guipúzcoa*, n.º 2660 el artículo «El Conde de Peñafiorida y las fiestas euskaras de Vergara», donde leemos: «... Vamos únicamente a lamentarnos de que no se haya aprovechado tan oportuna ocasión como la actual para representar la ópera cómica «El Borracho Burlado» [...]»

Se nos dirá probablemente, que por haberse perdido la música de dicha ópera, no era posible realizar lo que nosotros pretendemos: pero puesto que afortunadamente existen todavía algunos ejemplares (aunque raros) de la mencionada ópera bilingüe: ¿no cabía haber señalado como tema del «Certamen Musical» la composición de una partitura que se adaptase al libreto del Conde de Peñafiorida?...».

Este mismo artículo fue también publicado en la revista *Euskal-Erria* (t. LIII, 1905).

(94).- FAGOAGA, Isidro de. «La ópera vasca», en *Boletín de la R.S.B.A.P.*, San Sebastián, XXIV, 1968, p. 404.

(95).- URQUIJO, Julio de. «Sobre la música de «El Borracho Burlado»» en *Euskalerria-ren Alde*. San Sebastián, v.III, 1913 p. 78-82.

«No es que la solución del pequeño problema [el de la música] no haya tentado antes de ahora á diversos eruditos de dentro y fuera del país. Una revista vasca trató de poner en claro el asunto, hace ya bastantes años, á lo que creo, sin resultado satisfactorio. Más tarde M. Vinson, mostró deseos de esclarecer el mismo punto, y, para complacerle, interrogué sobre el particular á algunos amigos míos emparentados con la familia del autor de la ópera vasca».

A continuación reproduce la «Canzoneta de Chanton Garrote» aparecida entre los papeles pertenecientes al príncipe Luis Luciano Bonaparte.

(96).- Nuestro más sincero agradecimiento al señor José M.^a Juldain Laspiur, actual dueño de los papeles, por las facilidades dadas en todo momento para consultar y obtener copias de los documentos. Estas son, ordenadas cronológicamente las copias que se conservan en una misma carpeta:

En 1913 Julio de Urquijo publica la *Canzoneta de Chanton Garrote* encontrada entre los papeles del Príncipe Luciano Bonaparte (97).

A nuestro entender es el único fragmento que puede darse como perteneciente al *Borracho burlado*. Pero también él plantea problemas y no pequeños. El mismo Urquijo escribe lo siguiente:

«A la sorpresa de haber encontrado entre los papeles de Bonaparte estos compases de música, no identificados por nadie que yo sepa, hasta el día, con la *Opera-cómica* en que ahora me ocupo, se añade el extraño descubrimiento de que el aire de Chaton Garrote no solo no me es desconocido, sino que lo considero muy popular en gran parte del Pais Vasco. Es más, ni siquiera es inédito, puesto que coincide en gran parte con el de unos versos compuestos, allá por el siglo XVIII, por un jesuita donostiarra, el P.Meagher. Véanse para comprobación de mi aserto *Aita Meagher-ec, Ardoari jarritaco cantac* en la *Coleccion de Aires vascongados para canto y piano*, por Santesteban (n.º 5) y en el *Cancionero Vasco* de Manterola» (98).

A las dos ediciones mencionadas hemos de añadir otros dos antecedentes, aún de mayor antigüedad. En el libro que publica en 1826 Iztueta, sobre las melodías de danzas vascas, aparece con el n.º 50, «Aita Meakérek ardoari jaritako itz-neurtuen soñua»; y la otra copia es la mencionada *Cancion del*

1916, Julio, 19. En este día firma Evaristo Espinosa y Garay (1855-1931) una copia del libreto de *El Borracho burlado* existente en el Archivo municipal de Vergara. Además de ello se conservan las partes de los actores copiadas en papel de idéntica marca de agua, y mano.

1916, Julio. Se conserva una copia íntegra del texto en euskera, en cuyo final se lee: «Antzerti onen erderazko zatiya bergara'tar batek euzkeralduta dago emen 1916'gko Garillam». Al lado del nombre de cada personaje figura en euskera la voz musical que le corresponde (coinciden con las que figuran en la partitura en cuestión).

1921, enero, 21. Copia íntegra en euskera:
«Bergara'tar batek euzkeratu du bere erriko Euzko-Batzokiaren antzezleri taldeari opaldutzen diola».

Aparecen asimismo las voces musicales correspondientes al reparto.

Hemos comparado el texto de estas dos últimas copias con el de la partitura, y el original, y es curioso observar que existen bastantes diferencias entre esta última y las tres primeras. Y más de una de estas diferencias existe de la misma manera en las tres. Los cambios afectan principalmente a las palabras, tanto en sí mismas, como en los cambios ortográficos. Una de las diferencias más notables es la siguiente: En las 3 copias primeras falta la letra de la tonadilla antes citada, así como el estrivillo de la seguidilla que figura a continuación (en francés).

Curiosamente, y no creo que se trate del azar precisamente, en la misma carpeta figura la siguiente partitura musical: *El borracho burlado. Tonadilla de la Peregrina. Música de D. Vicente de Monzón*. No es la tonadilla que faltaba, sino la primera; pero además de ella incluye el estrivillo en francés. Y por otra parte, esta tonadilla firmada por Monzón tiene parecidos melódicos bastante claros en su comienzo con la melodía inicial de la partitura en cuestión.

Por último, no cabe duda de que la partitura que analizamos está copiada por Evaristo Espinosa, ya que aparece su firma en la portada de la partitura. Tanto por la letra como por las coincidencias y razones apuntadas hasta ahora pienso que fue escrita en esta época (años 1910-1920).

(97).- URQUIJO, Julio de. «Sobre la música...», op.cit., p. 80.

(98).- Ibidem, p. 81.

Bino en su segunda parte. Con ligeras variantes tienen todas ellas la misma melodía. Urquijo dejó planteada la siguiente cuestión:

«Sabemos qué letra pertenece al Conde y cuál al jesuita; pero ¿quién será el autor de la música?

Paréceme que el primero (de no ser una adaptación de un canto popular) puesto que al hablar Manterola de la composición del P. Meagher, escribió: «Sus versos, *Al vino*, de carácter eminentemente popular, y sin que se sepa por quién, llegando a hacerse vulgares» (99).

José Antonio Arana por su parte dice lo siguiente en la actualidad:

«Baina norena da doinua, Meagher-ena ala Muniberena? Urquijok Muniberen alde jotzen du, baina nik esango nuke josulaguna dela honetan lehena. Peñafloridako Kondeak 1764an bere opera antzestu zuenean, 61 urte zituen Meagher-ek eta ordurako aspalditik Ardoari bertsokak jarriak zirela sinistu beharko genuke» (100).

Por nuestra parte nos inclinamos apriorísticamente algo más por la tesis de Urquijo. Creemos muy raro que fuera Meagher el compositor de la melodía, ya que no conocemos ninguna otra obra musical suya. Pero es probable que, tal y como señala Urquijo, no sea ni de uno ni de otro, es decir que fuera una melodía popular preexistente. Hay incluso razones que puedan avalar esta hipótesis. En toda la ópera, éste es el único fragmento que tiene por título «Canzoneta», siendo los demás, Arias, Arietas, tonadillas o seguidillas. Asimismo es conocida la costumbre de incluir aires populares en las *Opera Comiques* de la época.

Lo que queda claro es el carácter popular que al menos desde entonces ha tenido la obra, ya que tiene que ver incluso con la melodía de los versos «Ia guriak egin du...» compuestos por el bertsolari Xenpelar, tal y como señala J.A. Arana Martija (101).

8. INVENTARIO DE LAS OBRAS MUSICALES DEL CONDE DE PEÑAFLORIDA

Misa en canto llano «In honorem Sancti Spiritus»

- Impreso. Publicado en forma fotostática en

URTEAGA, Juan

«Una misa del Conde de Peñaflorida».- *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*.- San Sebastián, Año II, 1946, cuad. 1.º,

(99).- Ibidem, p. 81-82.

(100).- ARANA, José Antonio. «Manterolaren «Cancionero Basco»», en *Euskera*. Donostia, 29, 1984-II, p. 460.

(101).- Ibidem, p. 461.

p. 5-8.- Contiene asimismo un «O gloriosa á 3 voces por Balzola». Procede del Archivo privado del Señor D. Alvaro de Gortázar, en Laguardia. Está escrito en clave de Do 4.^a.

- Convento de Clarisas de Bidaurreta. Oñate.
Libro Coral n.º 3. p. 34:
«Del Conde de Peña Floryda por 5 pto Alto».
Ms., aplantilla. Copia del s. XVIII. Iniciales y pentagrama en rojo. Notas en negro. Clave de Fa 2.^a.
Faltan los dos últimos Agnus.
- Vergara. Copia de Eustaquio Azcárate (Vergara, 1887-1965)
Ms. Cuad. 6 f.22x32 cm. Copia de 1964
Es el único manuscrito en el que se le da el título de «in honorem Sancti Spiritus». Actualmente se conserva en el Archivo ERESBIL, de Rentería.
Curiosamente está copiado en algunos fragmentos a dos voces, la segunda en Fa 4.^a, no siendo ésta más que una trasposición a la octava de la melodía original.
Al final de la copia se lee: «24-IX-64 Bicentenario Fundación (Amigos del Pais Sociedad Patriótica Vascongada de Amigos del Pais)»
Se conservan asimismo dos particellas de Bajo unicamente con la copia del Sanctus, Benedictus y Agnus.

Misa de 6.º tono en canto llano

- Urretxu. Parroquia de S. Martin de Tours
Libro de Coro. Ms.
«Missa del Sr Conde de Peña Flor.^a de 6.º tono»
Clave de Fa 3.^a
- Eibar. Parroquia de San Andrés
Libro de Coro. 40x27 cm. Ms.
«Missa de 6.^a tono. Compuesta por el Señor Conde de Peñaflorida»
Clave de Do 1.^a
La diferencia más notable con la anterior copia es que el «Et incarnatus» del Credo está en esta copia realizado a dos voces.
Copia lograda gracias a la amabilidad de D. Juan San Martin.

«Duo al Nacimiento Del Conde de Peñaflorida» [Entre rigores de frio...]

- 2 f. Fin. s.XVIII. SOL M. Incompleto.
Papeles sueltos:
Ti 1.º, Ti 2.º
Falta el Ac.
Procedente del Convento de Aránzazu, se conserva actualmente en el Archivo P. Donostia de Lecároz. Existe una copia en limpio de manos del P. Donostia al final del cual se lee: «Copiado de dos particellas existentes en el Archivo Musical del Convento de Aranzazu. 28.IX.1943. P. Jose Ant.' de S.S.».

«Pasos de la pasión a tres voces por el Sr. Conde de Peñaflorida»

- Archivo musical de la Parroquia de San Pedro de Vergara
Copias del siglo XIX:
«1.º voz» (Do 1.º), cuaderno con notación cuadrada. Copia en notación moderna
«2.ª voz» (Do 1.ª), cuaderno con notación cuadrada. Copia en notación moderna
«Voz 3.º» (Fa 4.ª), cuaderno con notación cuadrada. Copia en notación moderna
Contienen las cuatro pasiones, de Domingo de Ramos, Martes Santo, Miércoles Santo y Viernes Santo.
- Archivo musical de la Parroquia de Xemein - Marquina
Ms. 390. Copia del S. XIX
Pasión del Domingo de Ramos:
Voz 1.ª: Tenor
Voz 2.ª: Tiple (3 copias)
Voz 3.ª: Bajo
Acompañamiento (se trata de una reducción de las voces). 2 copias
En uno de los papeles se lee:
«Esta pasión o letra se canto el miercoles santo del año 1891 con motivo de haber coincidido Ntra. Sra. de Marzo ese dia. Son los numeros 1.º) 3.º, 5.º, 7.º, 8.º y 9.º de la pasión del Sr. Conde de Peñaflorida».
- Archivo musical de la parroquia de Xemein - Marquina
Ms. 391. Copia del s. XIX
Tenor, para la pasión del Miércoles Santo (el n.º 2 se corresponde con el n.º 3 de la Pasión del Domingo de Ramos)
Pasión del Viernes Santo:
1.ª voz
2.ª voz
3.ª voz Acompañamiento (reducción de las voces)
- Azcoitia
Elenco de Cantos Religiosos. Garmendia'tar Telesforo Jaunari bere urte betetsean. 1962 guren urtean Larrañaga'tar Manueles
p. 59-61:
«Trios de la Pasion». Partitura general, a tres voces. Contiene:
Pasión del Domingo de Ramos (solamente 4 números)
Pasión del Martes Santo (1 único número)
Pasión del Miércoles Santo (3 números)
Pasión del Viernes Santo (4 números)
- Antiguo Archivo musical del Santuario de Aránzazu
Ms. 847
«Domingo de Ramos. Pasion» [*Passio Domini nostri...*]
Ms. fol. (2 cuad. 22,5x15,5) (s.f.) re m. Incompleto. Fin.s.XVIII
Papeles conservados:
A 1, B 1

- Azcoitia. Biblioteca de D.J.I. Uria
«Voz 2.^a. Domingo de Ramos. Pasos de la Pasion á 3 voces. El Sor. Conde de Peñaflorida / 1761»
Ms. fol. (1 fol. 22 x15,5 cm.) re m. Incompleto.
A pesar de que aparece la fecha de 1761, la grafía parece indicar que se trata de una copia posterior.

Irten ezazu

- San Sebastián. Basílica de Santa María
Particellas a una sola voz: «Yrten ezazu, Cántico de Navidad. Conde de Peñaflorida».
- Rentería. Archivo Eresbil
«Repertorio azcoitano de Música religiosa», copia de José Izurrategui., p. 7
2 voces de tiple y órgano. Le sigue otra copia para «coro de hombres», «transcripción a 4 voces» por José Izurrategui.
- Rentería. Archivo Eresbil
1 f. la m. Copia para 1 voz y acompañamiento.
- Rentería. Archivo Eresbil
En el mismo Df. de la copia del Aita Gurea
Borrador a cuatro voces en dos pentagramas:
«Irten ezazu. Cantico de Navidad. Conde de Peñaflorida»
- Azcoitia. Copia de Manuel Larrañaga. 1962
«Elenco de cánticos religiosos», p. 10
1 voz y acompañamiento de órgano.

Aita gurea, a cuatro voces

- San Sebastián. Basílica Santa María del Coro
Copia en dos particellas, una de ellas para «Soprano-Alto», y otra para «Tenor-Bajo». Solamente contienen el Aita Gurea y el Ave Maria. 2 f. 21x27. sol m.
- Lecároz. Archivo P. Donostia
Partitura general, a dos pentagramas. 2 f. 31x21,5. sol m
Aita Gurea, Eman iguzu («Éfiyak»), Agur Maria y Santa Maria («Ériyak»)
- Rentería. Archivo Eresbil (procedente de Vergara)
Partitura general, a dos pentagramas: Tiple, Tenor I, Tenor II, Bajo. Contiene: Aita gurea, Emaiguzu («Pueblo»), Ave Maria, Santa Maria (1 voz), Gloria, Sicut erat (1 voz), Kyrie, Kyrie (1 voz), Sancta Maria, Ora pro nobis («Pueblo»)
1 f. 21,5x31 escrito por ambas caras. sol m

- Rentería. Archivo Eresbil (procedente de Vergara)
Partitura general, a dos pentagramas. 1 Df. 21x31,5 (junto con el Yrten ezazu).
copia del s. XX. sol m
Escrito para Tiples, tenores y Bajos. Contiene:
Aita gurea, Ave María
- Azcoitia. Copia de Manuel Larrañaga. 1962
Col. «Elenco de Cánticos religiosos», p. 11
Partitura general, en dos pentagramas. Completo sin los Kyries finales.
- Sopuerta (Vizcaya). Coro Atxaxpe.
«Aita gurea del Conde de Peñaflorida con arreglos de «Urtxegi»
1 f. Copia de 1981. Contiene:
Aita gurea, Emaiguzu (1 voz), Agur María, Santa María (1 voz), Gloria,
Sicut erat (1 voz), Gloria
«Urtxegi» es el seudónimo utilizado por Fernando Aguado, director del
Coro Atxaxpe de Sopuerta.

Via Crucis, a cuatro voces

- Azcoitia. Coro Iraurgi
Copia a cuatro voces. Solamente tiene copiadas las partes polifónicas.
- Rentería. Archivo Eresbil
«Repertorio azcoitiano de Música religiosa», p. 27-28:
«Via crucis (Estaciones del 1 al 12). Transcripción a 4 voces de José Izurrategui».
- Azcoitia. Copia de Manuel Larrañaga. 1962
«Elenco de cánticos religiosos», p. 12-13:
«Gurutze Bidea», a cuatro voces en dos pentagramas.

Cántico de Zacarías, o Benedictus, a cuatro voces

- Azcoitia. Copia actual. Coral Iraurgi
2 particellas, «Soprano y Contraltos» y «Tenores y Bajos»
- Rentería. Archivo Eresbil
«Repertorio azcoitiano de Música religiosa», copia de José Izurrategui
Partitura general, a cuatro pentagramas
- Lecároz. Archivo P. Donostia
«Benedictus», a cuatro pentagramas, FAM.
- Azcoitia. Copia de Manuel Larrañaga. 1962
«Benedictus», a cuatro pentagramas. p. 65 de la col. «Elenco de cánticos religiosos».

Jesu

- Vergara. Parroquia de San Pedro
«Jesu a 4 voces» atribuido según consta en uno de los índices del archivo musical de la parroquia.
Particellas a multicopia, una por voz
- Anzuola. Parroquia
«Via crucis», sin autor.
Particellas por voces.

Miserere, a cuatro voces

- Aránzazu. Nuevo Archivo Musical. Sig. A-65
«Miserere a 4 voces mixtas atribuydo al Excmo. Sr. Conde de Peñaflorida».
3. f. 4 voces en dos pentagramas
- Azcoitia. Biblioteca de D. J.I. Uria
«Bajo». 1 f. No aparece el nombre del autor. Copia de fin.s.XVIII.
Coincide exactamente con el bajo de la partitura anterior.
- Azcoitia. Copia de Manuel Larrañaga. 1962
«Elenco de cántos religiosos», p. 13-15
cuatro voces en dos pentagramas
- Lecároz. Archivo P. Donostia
«Miserere llamado de D. a 4 voces atribuido a Peñaflorida»
Cuatro pentagramas con claves antiguas. Copia del P. Donostia.
Es distinto de los misereres anteriores.

Tonadillas

- Rentería. Archivo Eresbil
«Copia de las tonadillas que compuso Don Javier M.^a de / Munive é Ydiaquez, Conde de Peñaflorida, para la boda / de Don Pedro Valentin de Mugártegui y de la Hormaza / con D.^a Javiera Fausta de Elio y Alduncin. / Año de 1762»
Ms. Cuad. 10 f. 21x31, numerado. Copia de fin.s.XIX. Prin.s.XX
p.1: [«*Celebremos alegres con bulla...*»] D. 1.^a / Do 1.^a / Ac. Fa 4.^a
p.7: «Tonadilla 2.^a de los dos Zagales de Aspilza» [«*En busca de mi zagal...* »]
Do 3.^a / Do 3.^a / Ac. Fa 4.^a
El Acompañamiento no tiene ninguna cifra. Hay bastantes errores de copia.
- Azcoitia. Biblioteca de D. J.I. Uria
«Tonadyllas à Duo / con Vyolynes y Bajo / Echadas para las Bodas de Dn / Pedro Valentyn de Mugarte / guy, con my Sra. D.^a Xavra. de Elyo. / Por el Señor Conde de / Peñaflorida / Año de 1762»
[En los márgenes:] «De la Casa - de Uria». [Abajo:] «Azcoitia»
Ms. Cuad. 13 p. La copia puede ser del s. XVIII.

Al igual que el ms. anterior contiene las dos tonadillas. Tiene asimismo errores de copia. Las características de voces y bajo son las mismas.

Se conserva también otra copia, incompleta del final de la 2.^a tonadilla.

Zortziko «Adiyo Probintziya»

- Donostia, P. José Antonio de
«Notas de Musicología Vasca. Dis zorzicos del siglo XVIII en 5/8».-
Txistulari.-Bilbao, n. 5, 1928, p. 8-11
La partitura propiamente dicha esta publicada en forma de facsimil de la edición francesa de N. Paz en 1813.
- Donostia, J.A.
Notas de Musicología Vasca: Dos Zorzicos del siglo XVIII en 5/8/P. José Antonio de Donostia.- San Sebastián: [Sociedad de Estudios Vascos], 1928.- 15 p.: il.- Es tirada aparte de la Revista Internacional de los Estudios Vascos. Año 22. Tomo XIX. N.º 3.

Canción del vino (del entorno de la R.S.B.A.P.)

- Riezu, P. Jorge de
«Material folklórico de la Collectanea Lingüística de Humboldt. Canción del vino».- *Boletín de la Institución «Sancho el Sabio»*.- Vitoria, año XV, tomo XV, 1971, p. 91-115.-Bibliografía.
Transcripción del propio P. Jorge de Riezu a cuatro pentagramas:
Tiple 1.º /Tiple 2.º / Contralto /Bajo.

9. CONTINUIDAD DE LA OBRA MUSICAL DE PEÑAFLORIDA. OPINION GLOBAL.

Tras haber repasado la obra musical y las realizaciones del Conde, convendría plantear una opinión global a modo de resumen. Pensamos que es todavía demasiado pronto para establecer una valoración definitiva. Hemos intentado en este trabajo avanzar en estos aspectos: análisis de la situación actual del tema, recogida de datos bibliográficos existentes, y con la ayuda de nuevos datos, establecimiento de una clasificación del tema en orden a su esclarecimiento. Queda claro que no acaba aquí el trabajo. Sabemos que quedan todavía archivos y fondos documentales con muchos datos inéditos de Peñaflorida. Pienso que no se puede decir nada definitivo en tanto no estén consultados. No cabe duda, por otra parte, que en el trabajo que hemos presentado faltan muchos aspectos: influencias, relaciones con otros músicos, análisis comparativos, etc.

De todas maneras han quedado establecidas determinadas hipótesis en aspectos muy concretos. Quizás convenga adelantar hipótesis en aspectos globales relativos a la labor musical del Conde de Peñaflorida, a fin de que puedan servirnos de pauta y orientación en el futuro trabajo.

En primer lugar. ¿cuál es el nivel de la producción musical del Conde, y cuál su difusión? En la primera cuestión, y con las lógicas matizaciones, somos de parecida opinión que la planteada por Emilio Palacios para su obra literaria:

«El Conde de Peñaflorida no pasó de una ligera medianía en el campo de la literatura, mientras que sobresalió en otros, y sobre todo por su capacidad organizadora. Pero estas piezas quedan como muestra de su ingenio y de la labor universal ala que eran dados los hombres de la Ilustración, Sin duda que hicieron la delicia de los círculos allegados a él, pero hoy sólo nos quedan como restos a los que la historia rinde su tributo» (102).

No podemos, sin embargo, comparar su producción con la de los músicos coetáneos sin algunas matizaciones. Ciertamente, no parece que ejerciera ninguna influencia directa en los compositores posteriores. Pero no creo que su obra pueda ser analizada en este plano. Peñaflorida no era músico profesional, sino un amante de la música, y su obra está realizada para las necesidades o el placer de sus semejantes. Y en este sentido sus obras poseen un valor que no puede ser desdeñado.

Otro de los temas planteables es el de la difusión de su música. Sobre ello, Joaquín Iriarte escribía lo siguiente en 1966:

«El repertorio muniviano en Azcoitia es considerable, sobre todo en la educación musical que supo imprimir ala población y que pervive todavía. (En Vergara se nota el mismo fenómeno de melomanía de él heredada). Desde los días del Conde, Azcoitia es patria de artistas y literatos» (103).

Creo que es excesivo atribuir la afición musical de ambos pueblos a Peñaflorida, pero sí es cierto cuando menos, que es en ellos donde se ha conservado y difundido principalmente la música del Conde. A un menor nivel habría que añadir otros dos lugares: Marquina y el Santuario de Aránzazu. Es lógico que los lugares mayormente frecuentados por Peñaflorida hayan sido los primeros en guardar su obra. No son los únicos, sin embargo. El que aparezcan obras suyas en Eibar, Oñate, Urretxu, Laguardia y San Sebastián nos muestra un hecho evidente: que la obra musical del Conde ha tenido una cierta difusión, principalmente en el ámbito guipuzcoano.

Pienso que la importancia del Conde de Peñaflorida en la evolución musical de Euskal Herria no radica tanto en sus composiciones como en otros aspectos de la música. Los datos de que disponemos en la actualidad nos permiten afirmar sin duda que la principal influencia musical de Peñaflorida es

(102).- PALACIOS, Emilio. «Actividad literaria...», op.cit., p.529-530.

(103).- IRIARTE, Joaquín. «Javier Maria Munive e Idiáquez. Conde de Peñaflorida», en *Boletín de la R.S.B.A. P.* San Sebastián, XXII, cuad. 2.º, 1966, p. 207.

la derivada de su labor como impulsor y animador. Gracias en parte a Peñaflorida y a otros Amigos de su entorno conoció Euskal Herria los avances musicales europeos en la segunda mitad del siglo XVIII. Por ellos, y con Peñaflorida como director, avanzaron en Euskal Herria tanto la teoría musical como la práctica y su educación. Es evidente además que el lugar y nivel alcanzados por la música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País se deben en gran parte al Conde de Peñaflorida.

Es frecuente la formulación de la siguiente cuestión: hasta qué punto fue un sueño la labor de la Bascongada. No estamos en condiciones de responder con rigor a este tema, ciñéndonos lógicamente al terreno musical, pero habremos de reconocer que la interpretación prácticamente ininterrumpida de las obras musicales del Conde revelan al menos un recuerdo a su quehacer musical en el pueblo.

Y por último, hoy que tanto se utiliza el término rentabilidad, debemos a Peñaflorida la formulación entre nosotros del deseo y voluntad de que la Música, además de Arte, fuera «útil».

Tal y como lo hizo Peñaflorida con el final de su Discurso sobre la Crítica le cederemos a él la palabra para acabar nuestro trabajo transcribiendo las reflexiones que realiza antes de citar un fragmento de P. Andrés:

«...pondré con él [elogio de unos conciertos organizados en Francia] el sello a mi Discurso; porque me parece un trozo muy propio de su asunto, porque también quiero aprovecharme de esta ocasión de rendir mi omenaje a este divino Arte [la Música] a quien he debido tan dulces ratos en mi vida, y porque, en fin, sepa el Mundo al ver en él vuestro retrato (pues que ciertamente parece hecho es-profeso) que ni aun en las diversiones se olvida nuestra Sociedad de aquel amor a lo bueno y a lo útil que es el alma de su instituto» (104).

(104).- PEÑAFLORIDA, Conde de. *Crítica...*, op.cit., f. 45-46.